أحمد عبد المعطى حجازى

لك الخلـود!*

عشرون، أو مائةٌ، ما همكَ الآنا
وقد تَخِذْتَ السُّها بيتا وبستانا
أقمتَ فى ذروةٍ أوفَتْ على نَهَرٍ
يجرى به زمنُ الفانينَ عجلانا
وأنت فى نجوةٍ منه، تمدُّ لهم
يدا، وترحم أسماءً وتيجانا
فاسحب على الدهر ذيلا، إنه اسمُكَ يعلو،
والصدى لم يزل فى الأفق رنّانا

* القيت صورة أولى من هذه القصيدة فى الاحتفال الذى اقيم فى بيروت فى العاشر من هذا الشهر (ديسمبر ١٩٩٦)، بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيل الشاعر اللبنانى الكبير أمين نخلة، وحضره فخامة رئيس الجمهورية اللبنانية الأستاذ إلياس الهراوى.
وكان الشاعر قد دعى ليمثل مصر فى هذا الاحتفال الذى حضره شعراء عرب آخرون، كما شاركت فيه الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية.

لك الخلودُ! فلم تخطئه قافيةٌ

مما قنصتَ غزالاتٍ وغزلانا

يبقين فى الوهم سربًا نافرًا أبدًا

يلحن حيناً، ويستخفين أحيانا

فإن دعوتَ، فقد ماج السرابُ، وقد

أقبلن يخطرن أرواحًا وأبدانا

يطلعن من أحرفٍ، كالدُر من صَدَفٍ

ينقُرن دُفًا، ويستنطقن عيدانا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آهٍ من الصوتِ يقفو الصوتَ مثل خُطىً

تقفو خُطىً، فى مدى الصمت الذى رانا

ومن صدىً هاربٍ لايستجيب لنا

ولايغيب، فننساه وينسانا

وفكرةٍ حرّكت خطًا، فمال على

خَطٍّ، كما لثم السوسانُ سوسانا

وهمزةٍ غمزةٍ، مفتاحِ أزمنةٍ

لم تأتِ بعدُ، وجفنٍ بات يقظانا

لك الخلودُ! وما زال الربيع فتىً
كما عهدتَ، وفيًا مثلما كانا
مرفرفا كملاكٍ، ماسحًا بيدٍ
على النهار الذى يرفضَ ألوانا
ندًى، وظِلاً على أحيائنا، وشذىً
وتمتماتٍ على أجداثِ موتانا
فإن تخضّبت الآفاقُ، واضطرمت
أشواقُه، انقلب القدّيس شيطانا
وشبّ فى طرقاتِ الليل مؤتزرا
بالليل، أو ربما أمضاه عريانا
وقد يُرى بعدُ فى الأسحار محتقبا
زِقًّا، يراود عُشّاقا وندمانا
ينسلُّ من حانةٍ تذوى ذبالتُها
لمخدعٍ لم يزل بالوعْدِ سهرانا

لك الخلودُ! وما زال الذى امتَلأتْ
كفّاك من فيضه ريّانَ ريّانا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طراوةُ الليل فى السَّبط الأثيث، إلى
شذَى تنفّس إعلانا وكتمانا
وما تغامز فى العينين من فِتنٍ
وماتكشّف من سرٍّ وما بانا
وافترّ من وردةٍ حمراءَ فى شفةٍ
سكرى، وما بَضّ من نهدٍ وما لانا
وما تراقص حول الخصر من وهَجٍ
واهتزّ من تحته موجًا وشطآنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لك الخلودُ! ولى أنى ابن شوقى كما
كنت ابنَه، فالذى أنماك أنمانا
وقد شربنا معًا فى جِلّقٍ قدحًا
أظل منه مدى الأيام نشوانا
لك الخلودُ! ولى أنى نديمك فى
هذا الخلود غدا أو ربما الآنا
وأن مصر التى لم تنس سبقتها
سعت إليك تحيىّ فيك لبنانا!

سعيد توفيق

فلسفة المرآة
فى رؤية محمود رجب

من سلبيات واقعنا الثقافى ندرة الاهتمام الموجه إلى الإبداع الفلسفى (بل وحتى الإنتاج الفلسفى المتميز بوجه عام) ، على اهميته وأوليته فى بنية الثقافة فى أى مجتمع كان . وربما كان مرد ذلك ندرة الإبداع الفلسفى نفسه ، ولكننى أظن أن هناك سببا آخر أبعد من هذا ، وهو أن كلمة «إبداع» نفسها قد ارتبطت فى أذهان كثير من المثقفين بالإبداع الفنى (وخاصة الإبداع الأدبى)، دونما انتباه لمكانة الإبداع الفلسفى بما هو إبداع فلسفى، وبحكم صلته العميقة بالإبداع الفنى ، بل وبحكم ضرورته التأسيسية أحيانا للنقد الفنى فى عمومه.

وكتاب «فلسفة المرآة» لصاحبه الدكتور محمود رجب، هو من الأعمال الفلسفية الإبداعية التى تستحق عن جدارة اهتماماً واسعا يبرزها ويكشف عن قيمتها لجمهور المثقفين على اختلاف اهتماماتهم . فقد صدر هذا العمل فى صمت ، ولم ينل للآن ما يستحقه من التقييم إلا قليلا ؛ إذ لم يلفت انتباه أحد إلى حد الكتابة عنه سوى قلة قليلة من المشتغلين بالفلسفة أمثال: **فؤاد زكريا، و إمام عبد الفتاح**، وكاتب هذه السطور[1] وبذلك يظل هذا الكتاب مجرد كتاب من الكتب المطروحة فى الأسواق جنبا إلى جنب مع كتابات أخرى لا يستحق أكثرها قيمة المداد الذى كتبت به أصولها . ويبدو أن هذا قد أصبح الآن حظ الكتابات الفلسفية العميقة التى تكتب بلغة أكاديمية وتطرق موضوعات كونية وانطولوجية وإنسانية عامة . فى حين يكفى لكتابات أخرى تلعب على منطقة ساخنة فى واقعنا الثقافى أو الإسلامى الخاص ، أن تتطاير كالشرر بأقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجهود من الكاتب ، وبأقل القليل من الدقة المنهجية وعمق الرؤية وأصالة التنظير . ولكن أصحاب الكتابات الفلسفية والفكرية الحقيقية ربما يجدون لأنفسهم العزاء حينما يتذكرون ما لاقاه كتاب **شوبنهاور** الخالد «العالم إرادة وتمثلا» ، الذى لم يلفت انتباه أحد ، ولم يقدره حق قدره سوى جيته ، وظل الكتاب طى الإهمال والنسيان ، إلى أن جاءت شهرة **شوبنهاور** وذيوع كتابه من خلال كتابات أخرى لم تكن سوى مجرد تبسيط وشروح على هذا الكتاب الأصلى . ويبدو أن هذا هو حظ الفيلسوف الذى ينبغى أن يرضى به فيما قسمه الله من حظوظ بين من يحترفون الكتابة . ولا يكفى أن ينال عمل كهذا جائزة الدولة التشجيعية ، بل الأهم من ذلك إبراز قيمته للآخرين ، ولايسع المرء سوى أن يقدر مبادرتى الدكتور **فؤاد زكريا** والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** فى هذا الصدد ، ولكننا نرى أن العرض فى الحالتين - وإن كان على نحو ين مختلفين - قد أدرك أشياء وغابت عنه أشياء أكثر أهمية وجوهرية . وهذا ما أود أن أبدأ به عرضى للكتاب :

إن أول ما يلفت النظر - بعد اللوحة المعبرة لغلاف الكتاب - هو إهداء الكتاب نفسه واسع الإيحاء ، عميق الدلالة . ولقد فطن كل من الدكتور **فؤاد زكريا**والدكتور **إمام عبد الفتاح إمام** إلى ذلك . فالكتاب مهدى إلى الدكتور **فؤاد زكريا** - باعتباره أستاذا للمؤلف - فى عبارة موجزة للغاية ، هى : «الهوية فى الاختلاف» . ولقد تناول الدكتور **فؤاد** دلالة هذه العبارة من جهتين : من حيث إنها تلخص العلاقة المثلى بين الأستاذ وتلميذه بوجه عام، باعتبار أن التلميذ يحمل شيئًا من الأستاذ، ولكنه ينبغى أن يختلف ويتميز عنه؛ ومن حيث إن العبارة تتجاوز ذلك أيضًا إلى التعبير عن جوهر الصراع الدائر فى العالم العربى بين الباحثين عن الهوية أو الجذور القديمة، فى مقابل المؤكدين لأهمية عنصر الاختلاف المتمثل فى مسايرة الزمن بتحولاته وتقلباته. أما الدكتور **إمام** فيرى - باعتباره هيجليًا قلبًا وقالبًا - أن هذه تعبر عن مبدأ هيجلى معروف يريد به المؤلف أن يتحد مع أستاذه (نتيجة للصداقة والتلمذة والحب)، لكنهما شخصيتان مستقلتان، ومن ثم مختلفتان ومتمايزتان. ولاشك أن هذه الدلالات جميعًا متضمنة فى عبارة الإهداء، ولكن مافات الأستاذان الجليلان أن دلالة هذه العبارة وعمقها يقع على مستوى أبعد من طابعها الشخصى أو من كونها مجرد إهداء يحمل هذه المعانى البليغة ويلخص العلاقة المثلى التى ينبغى أن تكون بين الأستاذ وتلميذه، بل أنها - بالأحرى - تلخص فكرة أساسية ومحورية فى الكتاب. وفحوى هذه الفكرة أن وعى الإنسان بذاته أو بهويته، ينبثق بالضبط حينما يبدأ فى إدراك تميزه واختلافه عن صورته «المرآوية»، أى عن صورته التى يتبدى أو يظهر عليها فى الواقع وفى عيون الناس أو الآخرين أجمعين؛ فهذه الصورة هى الأنا «الآخر» أو «المتخارج» أو «البرّانى» إن جاز التعبير، فهذا الواقع وذلك المظهر وتلك العيون، هى أشكال تتبدى ٢ة من خلال إدراك الذات وتميزها باعتبارها كينونة مغايرة للآخر بوجه عام، حتى وإن كان هذا الآخر هو صورتى المرآوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى اعتقادى أن هذا هو المعنى البعيد لعبارة الإهداء، وكأنما المؤلف أراد أن يؤكد من خلالها معنى واحدًا له دلالتان مزدوجتان: الدلالة الأولى المباشرة هى الطابع الشخصى للعبارة التى يؤكد فيها المؤلف هويته من خلال اختلافه عن أستاذه، يشهد بذلك العمل الإبداعى الناضج الذى يؤكد استقلاليته. أما الدلالة الثانية غير المباشرة والأبعد عمقا، فيشهد بها مضمون العمل نفسه الذى يمثل أقوى برهان على تلك الحقيقة الكلية التى تتجاوز كل حالة فردية أو شخصية: حقيقة «الهوية فى الاختلاف»؛ والتى لايتكشف لنا مضمونها الخصب العميق إلا فى سياق الكتاب نفسه. ولولا هذه الصلة الوطيدة للعبارة بمضمون الكتاب ما شغلنا أنفسنا بها كثيرًا.

وهناك قضية أخرى مشتركة عنى بها الأستاذان الجليلان، وهى أن عنوان الكتاب لايتكافأ مع مضمونه، فهو كما يقول الدكتور **فؤاد زكريا**: «عنوان أضيق من مضمونه الحقيقى؛ لأن الكتاب... هو فى حقيقة الأمر رؤية شاملة للحضارة البشرية من منظور معين هو الدور الذى يقوم به تشبه المرآة». وفى حين يؤكد الدكتور **إمام** هذه المقولة على أساس أن الكتاب يفسر الحضارة البشرية بأسرها من خلال المرآة، ومن ثم كانت هناك أحكام هامة تنطوى على مبالغات؛ فإنه يرى أيضًا أنه «على الرغم من أن الكتاب قد «أوحى» إلى القارئ بأنه سيدرس «المرآة»، رأيناه يأخذ القارئ شيئًا فشيئًا ليدخله عالم «الأونطولوجيا » ببراعة فائقة! أى أنه انتقل من عالم المحسوس إلى اللامحسوس أو التجريد، وهذه هى الفلسفة الحقة»، وفى هذا الكلام تضمين (هيجلى) لوظيفة الفلسفة، وبأن عنوان الكتاب يشير فحسب إلى تلك الظاهرة المحسوسة المألوفة لنا: المرآة، ومن ثم فعندما انتقل الكتاب إلى قضية الحضارة والأونطولوجيا فإنه قد انتقل بذلك إلى الفلسفة الحقة. وبوسعنا هنا أن نضيف على ما قيل فى اتساع مضمون الكتاب أن هذا المضمون لايمتد فقط إلى الحضارة أو الأونطولوجيا، بل أنه يمتد ليشمل التصوف والفن والأدب والسيكولوجيا. ولكن ما نريد التأكيد عليه هو أن القيمة الحقيقية للكتاب تكمن على وجه التحديد فى أن كل هذا المضمون الواسع الخصب يتجلى لنا من خلال تلك الظاهرة البسيطة التى تبدو لنا محدودة: ظاهرة المرآة. فالحقيقة أن المرآة ـ حتى المرآة بمعناها الحقيقى المباشر لا المجازى ـ هى فى النهاية فكرة أو هى تجل عيانى لفكرة (وعين الفيلسوف فى تناوله لأية ظاهرة محسوسة، تكون دائما مسلطة على الفكرة. على ماهية الظاهرة أو معناها). والفكرة هنا ببساطة هى فكرة الانعكاس أو الصورة المنعكسة. وقيمة الكتاب الإبداعية تكمن فى الكشف عن هذه الفكرة فى سائر تجلياتها الحسية وغير الحسية العيانية والمجردة، المرئية واللامرئية، البرّانية والجوّانية. فليس هدف الكتاب تقديم تنظيرات شاملة تريد أن تستوعب الحضارة أو الأونطولوجيا أو الفن.. إلخ، وإنما الكشف عن جوانب معينة من كل هذا من خلال فكرة المرآة. حقا إن المؤلف ربما يكون قد «ظلم نفسه» ـ كما يقول الدكتور **فؤاد زكريا** ـ بهذا العنوان الضيق الذى لا «يوحى» ـ إذا استخدمنا كلمة الدكتور **إمام** ـ بمضمون الكتاب الواسع. ولكن هذا القول ربما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكون صحيحًا إذا كنا نضع فى الاعتبار أن الكتاب يخاطب فى المقام الأول القارئ العادى أو الرجل العامى الذى لاتثير فى ذهنه كلمة «المرآة» إلا الدلالة المباشرة المألوفة لنا عن المرآة على نحو ما نستخدمها فى حياتنا اليومية البسيطة، أو الذى ربما قرأ العنوان - كما توقعت ولاحظت ذلك بالفعل - على أنه «فلسفة المرآة»؛ لأن الاعتياد خلق لديه توقعًا دائمًا بأن تكون هناك فلسفة خاصة بالمرآة أو فلسفة عن «المرآة» لا «المرآة». فالاعتياد هو الذى يحول بيننا وبين الدهشة؛ وبالتالى يحول بيننا وبين إدراك حقيقة كثير من الأشياء أو الظواهر البسيطة التى نعايشها دون أن نتأملها. وهذا هو مناط القيمة الإبداعية فى الكتاب، وهو دائما مناط الإبداع فى كل صوره العلمية والفنية والفلسفية. فالإبداع بوصفه دهشة لايعنى الاندهاش من شىء غير مألوف بالنسبة لنا (فذاك هو التعجب)، وإنما يعنى الاندهاش من شىء مألوف فى حياتنا ووجودنا بوجه عام. فالإبداع يعنى إظهار حقيقة شىء ما وكأننا نراه لأول مرة، وهذا الإظهار هو كشف لماهية ظاهرة ما نحيا بقربها ونألفها. وهذا يعنى ببساطة أن ماهية الإبداع هى كشف ماهية شىء ما.

وهناك قضية ثالثة مشتركة عنى بها الأستاذان الجليلان، وهى تتمثل فى جملة من المآخذات على ترجمة بعض المصطلحات أو صحة نطق وكتابة بعض الأسماء العارضة فى الكتاب، مع تسليمهما بالقيمة العظيمة لهذا الكتاب بوصفه إسهامًا فلسفيًا. وهذا المهمة النقدية قد تكون مبررة تماما إذا سبقها تركيز على الجوهر قبل الأعراض؛ لأن النقد أو التقييم ينبغى أن ينصرف فى المقام الأول للكشف عن القيمة التى سلمنا بها فى عمل ما . فالمهمة الحقيقية للنقد أيضا هى الكشف عن حقيقة عمل ما وإظهاره للناس .

ولا ندعى أن بإمكاننا فى هذه العجالة أن نتناول كتاب «فلسفة المرآة» تناولا نقديا وافيا يستوعب كل ما جاء فيه ، وإنما حسبنا أن نقدم هنا عرضا تبسيطيا لمضمونه الفكرى ولقيمته الفلسفية الخالصة معاً . وربما يكون العرض التبسيطى لمضمون الكتاب موجهاً إلى القارئ العام فى المقام الأول ، أما الكشف عن قيمته الفلسفية - أعنى عن مكانته على خريطة البحث الفلسفى - فربما يكون أكثر فائدة للمتخصصين والمعنيين بشئون الفلسفة : يقع الكتاب فى مقدمة بعنوان «الفلسفة والمرآة» والثانى بعنوان «تجربة المرآة » . وفى مقدمة الكتاب يبرز لنا المؤلف اتخاذ ظاهرة مألوفة بسيطة كالمرآة موضوعا للبحث والتساؤل الفلسفى، على أساس أن مثل هذا التساؤل عن الظواهر المألوفة البسيطة ، وإن كانت له أصوله فى التقاليد الفلسفية إلا أنه قد أصبح يشكل اهتماما ملحوظا فى الفكر الفلسفى المعاصر ، وخاصة مع الفلاسفة المتأثرين بالمنهج الفينومينولوجى (الظاهراتى) أمثال : **هيدجر وسارتر** وغيرهما من الفلاسفة الوجوديين . وعليه، فإننا يجب أن نطرح جانبا ذلك التصور التقليدى الشائع عن الفلسفة على أنها بحث يقتصر على أمور عقلية تنظيرية بالغة التجريد . حقا إن البحث الفلسفى بطبيعته بحث كلى ، ولكن لابمعنى أنه يقدم لنا تنظيرات عامة مجردة عن الكون والوجود والحياة ولكن بمعنى أنه يستبصر الكلى والعام فى - ومن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال - الجزئى والعينى والمشخص ، أى يستبصر ماهية الظاهرة ومعناها الكلى فى الظاهرة نفسها. وهذا هو ما أظهره لنا الفلاسفة الفينومينولوجيون بقوة، فأصبحنا نجد دراسات فلسفية لموضوعات أو ظواهر مألوفة فى حياتنا من قبيل: الجسم والضحك، والقلق والغثيان، والهم، بل وحتى نظرة التلصص من ثقب الباب كانت موضوعا لتحليل سارتر الفينومينولوجى فى كتابه «الوجود والعدم».. الخ، وكأن مهمة الفيلسوف المعاصر قد أصبحت تتمثل فى أنه يلتقط لمحة أولمحات كلية من الوجود والحياة كما تتجلى فى أشياء عيانية وجزئية. ومن هنا تقترب مهمة الفيلسوف من مهمة الفنان إلى حد كبير، وقد لاحظ هوسرل نفسه (مؤسس الفينومينولوجيا أو الظاهراتية) هذا التقارب أو التشابه الكبير بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، أعنى الرؤية أو الخبرة الفلسفية حينما تسعى إلى الكشف عن معنى ظواهر جزئية. ومن هنا فنحن نعتقد - وهو أمر سوف نبرزه فى موضع لاحق - أن كتاب «فلسفة المرآة» نفسه يجسد محاولة فينومينولوجية أصيلة لاستبصار ماهية الظاهرة (ظاهرة المرآة) وتحليلها باعتبارها ظاهرة وإن كانت جزئية، إلا أنها تعكس تجليات لمعان كلية تتعلق بالوجود العام والوجود الإنسانى. ولاعجب بعد هذا أن نجد هذه الظاهرة وتتمثل فى أعمال المصورين، وتشغل اهتمامات السيكولوجيين وتثير وجدان أصحاب الخبرة التصوفية وتأملهم مثلما تثير انتباه الفيلسوف وتأمله، وهذا ما يتكشف لنا عبر كل فصل من فصول الكتاب.

الفصل الأول من الباب الأول بعنوان «المرآة.. أنواع» يقدم لنا تعريفا للمرآة باعتبارها صورة منعكسة لأصل: فأى شىء يمتلك خاصية السطح العاكس أو القدرة على أن يعكس صورة ما هو مرآة، وهذه الصورة المنعكسة تلازم الأصل دائما. وهذا التعريف يصدق على المرآة بمعناها الحقيقى وبمعناها المجازى، ولكل منهما أنواع: فالمرآة الحقيقية تشمل المرآة الطبيعية التى لم تتدخل فيها يد الإنسان بالصناعة أو التطوير مثل: الماء وسائر الأجسام الملساء اللامعة جنبا إلى جنب مع أشياء الطبيعة التى تدخلت فيها يد الإنسان بالصقل والصنع حتى يصبح سطحًا عاكسًا، وهى المرايا الصناعية وأشهرها المرايا الزجاجية التى ظهرت بالبندقية فى القرن السادس عشر لأول مرة ، وكانت تمثل أعجوبة سحرية انتشرت بين سائر الناس وافتتنوا بها ، حتى أصبحت موضوعا أثيرا لدى الفنانين فى أعمالهم الفنية ، فكانت بداية لنمو فكرة الوعى الذاتى والاستبطان وإدراك الهوية أوالشخصية ، وباختصار بداية لفكرة الوعى بالذات . أما المرايا المجازية فإن المؤلف يقترح تصنيفا رباعيا لها من خلال تحليله للنصوص التى تمس ظاهرة المرآة ، وهذه الصور المجازية الأربع هى : ١- مرآة الله ٢- مرآة العالم ٣- مرآة الإنسان ٤- مرآة السحر .

وحسبنا أن نوجز إيجازاً لاشك انه سيكون مخلا فيما يتعلق بتفاصيل أفكار المؤلف هنا ، فنقول : إن «مرآة الله » تعنى أن الله لا يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤيته مباشرة ، وإنما يمكن رؤية نوره منعكسا على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيء آخر أومتجليا فيه ، مثلما تجلى نوره على وجه موسى حينما كلمه ، ومثلما صورت الأساطير الشمس على أنها مرآة إلهية تعكس نور الله وهو ايضا ما صوره «دورر» فى لوحه جعل فيها ابوللون - رب النور والشمس عند الرواقيين والأفلاطونيين - ممسكا بمرآة شمسية تعكس هذا النور الالهى (اسم أبوللو) بحروف معكوسة مقلوبة فى هالة من الضوء متوهجة .. إلخ ، أما «مرآة العالم » فتعنى تصور العالم باعتباره انعكاسا لقوة إلهية أوقوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية أومباطنة ومتجلية فيه ، ومن الأصول العديدة التى نجد فيها هذا التصور ، فكرة ابن عربى عن الخلق التى تنطلق من الحديث القدسى : «كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف ، فخلقت الخلق » . أما مجاز «مرآة الانسان » فالمقصود به تصور الإنسان باعتباره عالما أصغر تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال .

ويحضرنا هنا قول ابن عربى : «أتحسب أنك جرم صغير .. وفيك انطوى العالم الأكبر » . كذلك فإن قول رسول لله ص: «المؤمن مرآة أخيه » يجسد هذا التصور المراوى للإنسان فى جانبه الأخلاقى . وفضلا عن ذلك فان أعضاء الإنسان نفسها ، وخاصة الوجه والعين ،هى مرآة لعالمه الباطنى : انفعالاته ومشاعره وعواطفه . ويكفى أن نستشهد هنا- إضافة إلى تحليلات المؤلف العديدة - بقول هيجل : العين يبصر بها الإنسان ويكون مبصراً يرى ويُرى .أما «مرآة السحر » فهى المرآة من حيث هى أداة سحرية ذات قدرات عجيبة خارقة للعادة والطبيعة . وهذا الجانب من المرآة يشكل موضوعا يمتزج حوله الخيال العلمى مع الخيال الأسطورى الخرافى .ولاعجب فى هذا ، فقد انبثق كثير من حقائق العلم من الخيال الأسطورى كما يبين لنا المؤلف ، وكما أكد على ذلك كثير من فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فيرابند وتوماس كون . والمؤلف يضع أمام تأملنا حشدا من الأساطير القديمة التى يتجلى فيها ذلك الخيال الأسطورى الذى انبثق عنه الخيال العلمى حول قدرات المرآة : كالقدرة على تحويل صور الكائنات وتشكيلها، خاصة الكائن الإنسانى، إلى حد التشوه والمسخ أحيانا، وإلى حد الموت والهلاك أحيانا أخرى ، على نحو ما نرى فى مرايا السحر الأسطورية العديدة : كمرآة نرجس ، ومرآة ديونيسوس ، ومرآة ميدوسا (التى تمسخ من ينظر إليها حجراً ، وتمكن بريسيوس بمساعدة أثينا من استخدام ترس لامع مصقول ليأسر صورة ميدوسا تجنبا للنظر المباشر إليها ، وبذلك استطاع جز رأسها وهو ينظر إلى صورتها منعكسة فى الترس) .وهناك أمثلة عديدة على مرآة السحر الخرافية فى مجال الأدب : حيث تكشف هذه المرآة لمكبث مصير ملوك اسكتلنده ، كما استخدم أوسكار وايلد مجاز هذه المرآة السحرية فى روايته «صورة دوريان جراى » وفضلا عن ذلك هناك المرآة التى هى أقرب إلى الخيال العلمى ، كمرآة ارشميدس التى تقوم على أساس أن انعكاس الضوء عن مرآة مقعرة وتجمعه عند نقطة واحدة ، يمكن أن يحرق الجسم الذى يكون عند هذه النقطة ؛ وبالتالى يمكن توجيهها لأغراض عسكرية مثل حرق سفن الأعداء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبوجه عام يمكن القول بأن هذا الفصل هو تحليل فينومينولوجى لبنية ظاهرة المرآة، استعان المؤلف فى رصده بمصادر عديدة متنوعة بصورة مدهشة، وهو تحليل يمدنا بالأساس اللازم نحو انطلاقات المؤلف التالية لبيان أثر المرآة ودورها فى حياتنا ووجودنا بوجه عام. وهذا هو موضوع الفصل الثانى بعنوان «كرم المرآة».

وهنا نجد أن المؤلف بين لنا فضائل المرآة انطلاقا من معنى الانعكاس أو الصورة المنعكسة باعتباره يؤسس ماهية المرآة أو الظاهرة المرآوية. والواقع أن مفهوم الانعكاس هذا هو ما يبرر للمؤلف هنا - كما هو الحال فى سائر الكتاب - مد نطاق فلسفته فى المرآة من المعنى الحقيقى المحدود للمرآة إلى المعنى المجازى الواسع. فكل ظاهرة يتحقق فيها معنى الانعكاس هى إذن ظاهرة مرآوية أو تشارك فى تحقق معنى المرآة. وهكذا فإننا من خلال معنى الانعكاس يمكن أن نتأمل لا فضائل المرآة فحسب، وإنما أيضا تجربة المرآة على كافة مستوياتها الوجودية (كما سيفعل المؤلف فى الباب الثانى) وفعل الانعكاس بوصفه فعلاً ماهويًا ينطوى على دلالة مزدوجة يفصح عنها الفعل العربى «يعكس»: فالمرآة تعكس بمعنى تنقل صورة أمينة أو صادقة للأصل، وتعكس بمعنى تنقل صورة معكوسة أو مقلوبة. وهذا الفعل المزدوج لمفهوم الانعكاس هو أصل مفهوم «الهوية والاختلاف» فى إدراك الانسان لصورته المرآوية (فهى صورة الإنسان هو نفسه، ولكنها فى نفس الوقت ليست هو نفسه.. إنها مجرد صورة للأصل)، وهو أيضا أصل مجاز المرآة الذى يستخدم على أنحاء متباينة. فكثير من المتصوفة الإسلاميين - وخاصة **ابن عربى** - يستخدمون فعل الانعكاس المرآوى لبيان ما بين الحق والخلق من هوية واختلاف، ومشاهدة وجه الحق فى مرايا المظاهر الوجودية، أى إدراك وحدة الله فى كثرة مخلوقاته، وإدراك كثرة المخلوقات فى وحدة الله. ونجد هذا الانعكاس المرآوى ماثلا فى المحاورات الأفلاطونية بين صورتى **سقراط وأفلاطون**، فكلاهما وجه للآخر؛ حيث إننا لانجد فى المحاورات **سقراط**، وإنما نجد صورة **سقراط** التى رسمها **أفلاطون**، فعندما يتحدث **سقراط** لانعرف من الذى يتحدث: **هل هو سقراط أم أفلاطون؛ وبالتالى** لانستطيع أن نعرف الوجه الحقيقى لأى منهما، فنحن نعرف الصورة المرآوية المزدوجة لكل منهما سقراط الافلاطونى، **وأفلاطون** السقراطى. وفى مجال المسرح تستخدم غرفة المرايا لأغراض مختلفة، وتتيح غرفة المرايا للممثل - وفى إطار علاقة الرائى بالمرئى - أن يشاهد نفسه بعيون الآخرين، أى الجمهور، فينظر إلى نفسه من بعد ومسافة، ويستطيع أن يرى نفسه من الخلف ومن جميع الزوايا. وفعل الانعكاس المرآوى يرتبط ارتباطا وثيقا بفعل التأمل الانعكاسى؛ ولذلك يشار إلى التأمل والانعكاس بلفظة واحدة هى Reflection، وكما يقول أحد المتصوفة الألمان: «التأمل تَمَرٍ» أى نظر انعكاسى فى المرآة (والمرآة هنا هى مرآة العقل أو النفس أو الوعى..الخ). فالتأمل الانعكاسى هو عملية يرتد فيها العقل إلى نفسه ليعيد النظر فيما يعقله أو يستبصره بهدف الفهم، فهو إذن تفكر والحكمة نفسها هى تأمل، ولهذا جعل المثال **ميشيل كولومب** تمثال الحكمة امرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتأمل نفسها فى مرآة. وعلى الرغم من وجود أغاليط للمرآة ولفعل الانعكاس المرآوى، فإن هذه الأغاليط لاتخلو من قيمة معرفية؛ إذ تحدث المرآة تحولات للشكل المنعكس بالغة الإثارة ومثيرة للخيال، سواء لدى العلماء أو الأدباء وهنا يستعرض المؤلف أمثلة لاحصر لها لكرم المرآة فى مجال الخيال العلمى والخيال الأدبى والفنى بوجه عام، حيث استعان العلماء والفنانون على السواء بأغلاط المرآة المقعرة والمحدبة والمستوية. وهنا ينبغى أن نلاحظ أن الأغاليط تعنى عكس صورة مغاير للأصل المعكوس - كالتصغير والتكبير على سبيل المثال - وهو أمر لايخلو من قيمة حتى فى مجال الحياة العملية، ولايخلو من دلالات مجازية معرفية فى عالم الفن والخيال.

أما الباب الثانى المعنون «بتجربة المرآة» فيعد أكثر أجزاء الكتاب عمقا ومتعة فى وقت واحد؛ لأنه ينقل البحث فى المرآة إلى مستوى التجربة الإنسانية الحية أو المعيشة، إنه تناول للمرآة باعتبارها ظاهرة إبستمولوجية (معرفية) يفهم الإنسان من خلالها نفسه أو يعى ذاته، وقديما كانت الحكمة السقراطية الخالدة تطالبنا بمعرفة النفس: اعرف نفسك. وتجربة المرآة - كما يتناولها المؤلف - تصبح بهذا المعنى ضربا من ضروب هذه الحكمة من خلال تجربة وجودية تمدنا بطريق من الطرق التى تقودنا إلى هذه الحكمة أو تقربنا منها.

والفصل الأول من هذا الباب بعنوان «أنا - آخر» ويتناول فيه المؤلف تجربة المرآة من حيث هى تجربة إنسانية تنطوى على ديالكتيك علاقة الأنا بالأنا الآخر والداخل بالخارج .فتجربة المرآة حينما نفهمها بالمعنى الواسع - أو بالمعنى الماهوى لمفهوم المرآة. هى تجربة أو وعى بمعنى الهوية والاختلاف معا: إدراك الأنا أو الوعى بالذاتية من خلال إدراك الصورة باعتبارها أنا آخر، أى تعمق الوعى بالذاتية أو الهوية من خلال إدراك الاختلاف، حينما يعى الإنسان صورته «الأخرى» التى «تظهر» له أو تتحقق فى الخارج وتصبح مرئية سواء من خلاله أو من خلال الآخرين. وإذا كانت تجربة المرآة تجربة واعية، فإن ذلك يعنى أنها ترتبط بمدى نضج الوعى الإنسانى، وبمدى صحته أو اضطرابه؛ ولذلك تتفاوت هذه التجربة من حيث درجة وأسلوب حضورها لدى البدائى والطفل والمضطرب عقليا. فلأن تجربة المرآة هى وعى بالذاتية أو الأنا باعتباره مختلفا عن الأنا الآخر (صورة الأنا)؛ فإن هذه التجربة تكاد تكون منعدمة لدى الإنسان البدائى الذى يفتقر إلى الوعى الذاتى، ويحيا على مستوى الوعى الطبيعى على حد تعبير هيجل: فالوعى لدى الإنسان البدائى هو وعى لايدرك فيه الشخص هويته باعتباره مختلفا أو متميزا عن الآخر، سواء كان هذا الآخر هو الآخرون من أبناء قبيلته أو الطبيعة أو نفسها وتأمل نفسها باعتبارها مختلفة عن الموضوعات الأخرى التى تقوم خارجها). وهذا هو السبب فى أن البدائيين أمثال قبائل الزولو - فضلا عن قدماء المصريين والأغريق واليونان - لايميزون بين ظل الإنسان أو خياله وبين روحه، ويتجنبون النظر إلى صورهم المنعكسة على صفحة الماء كى لايلتهمها تمساح أو جنيات فتسلب أرواحهم، وربما يكون هذا هو الأصل البعيد لأسطورة نرجس، ذلك الفتى المليح الذى هلك من طول تأمل الجميلة فى الماء. أما لدى الطفل الذى يحيا فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجتمع أو ظروف حضارية، فإن تجربة المرآة تتحقق هنا من أول مراحل تطور الوعى بالشخصية أو الهوية؛ فالطفل - كما لاحظ علماء النفس - يبدأ فى عمر مبكر (ابتداء من الشهر السادس) فى إدراك أو استجابة معرفية مصحوبة بالتهلل والانفعال والفرح حينما يدرك الصورة التى تنعكس أمامه على سطح المرآة، وخاصة صورته هو، فهنا يبدأ وعى أولى بأن «الأنا الآخر» - والآخر عموما - يكون متميزا عن الأنا أى ليس هو الأنا. أما فى حالات الاضطراب النفسى والعقلى التى تعانى ازدواجية الباطن والظاهر أو الحقيقة والمظهر ، فإن تجربة المرآة تتحق على نحو يضطرب فيه التمايز بين الأنا والأنا الآخر أو بين الأصل والصورة، فلا يرى الشخص هنا فى الآخر (سواء كان الآخر هم الآخرون أم صورته المرآوية) مجرد صورته، وإنما يرى فى الآخر ويخلع عليه حقيقته الباطنية التى يريد إخفاءها؛ ولهذا نراه يخاطب (أو يحطم أحيانا) صورته المرآوية - التى تتبدى للآخرين أو فى المرآة الفعلية - ظانًا أنها تعكس حقيقته الباطنية. ولقد استخدم كثير من الأدباء «تكنيك المرآة» فى تصوير شخصيات تعانى من مرض نفسى مثل حالات ازدواج الظاهر والباطن على نحو يدفعها فى النهاية إلى تحطيم الذات أو الانتحار، مثلما فعل **أوسكار وايلد** فى تصويره لدوريان جراى الذى كان يرى فى صورته المرآوية كل الآثام التى يرتكبها منطبعة على وجهه وروحه، ومثلما فعل **شكسبير** فى تصويره للحالة النفسية والعقلية (الجنون) الذى انتهى إليه الملك لير، وأصبح يرى فى إدجار الذى كان فى مثل حالته النفسية والعقلية - مرآة أو ظلاً له، فهو يتحدث إلى إدجار كما لو كان يتحدث إلى صورته المرآوية.

أما الفصل الثانى والأخير الذى يحمل عنوان «الراوى - المروى عليه»، فيعد بحق تأصيلاً فلسفيا لفن السيرة الذاتية انطلاقا من مفهوم المرآة. والمؤلف يلتقط استبصارات لمؤرخ الحضارة **لويس ممفورد** حول تأثير صناعة المرايا الزجاجية على ازدهار فن السير الذاتية الحديث فى القرنين السادس عشر والسابع عشر: فالمرآة المجلوّة تستطيع أن تقدم صورة حقيقية للذات أو دخيلة النفس الإنسانية (لامظهرها الخارجى فحسب)؛ فهى تعكس آثار السن والمرض وخيبة الأمل والإحباط والضعف، مثلما تعكس الصحة والفرح والأمل والثقة.. الخ. ولاشك أن حاجة الإنسان إلى أن ذاته أو صورته المرآوية (بالمعنى الحقيقى والمجازى للمرآة) تشتد فى فترات التفكك النفسى، لا فترات الانسجام مع العالم أو التوحد به (والحقيقة أن هذا - فى رأينا الشخصى - لايصدق فحسب على الذات الفردية أو الأنا وإنما يصدق أيضا على ذات أو شخصية الأمة التى تبحث عن هويتها فى فترات الضياع والتدهور، ويحضرنا هنا قول **هيجل**: إن بومة منيرفا لاتحلق إلا عند الغسق، قاصدا بذلك أن الحكمة - وبومة منيرفا هنا رمز للحكمة التى تنبثق من تأمل التاريخ تنشأ فى فترات التاريخ الحالكة للشعوب، كما فى الليلة الظلماء يفتقد البدر). وما يهمنا هنا تلك العلاقة الوثيقة بين مفهوم «المرآة» ومفهوم «تأمل الذات» فالواقع أن ظهور المرآة الزجاجية لم يكن له تأثير فحسب - كما لاحظ **ممفورد** - على اكتشاف العلوم لعالم الطبيعة من خلال الأدوات التقنية المصنوعة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزجاج كالميكروسكوبات والتلسكوبات والمرايا..إلخ وإنما أيضا كان له تأثير على تعميق الوعى بمفهوم «تأمل الذات» من خلال المرآة باعتبارها نافذة يطل منها الشخص على عالمه الداخلى، ومن هنا كان تأثيرها على فن السيرة الذاتية.

والمؤلف ينطلق من هذا الاستبصار الأساسى لدى **ممفورد** ليحفر تحته ممتدا إلى ما وراءه زمانيًا، وممتدا به إلى آفاق أكثر رحابة؛ ليؤسس بذلك تأصيلاً فلسفيًا متينًا لفن السيرة الذاتية على أساس مفهوم المرآة أو التأمل الانعكاسى للذات، أى التأمل الذى يكون فيه العارف هو موضوع المعرفة أو يكون الراوى هو المروى عليه من خلال فعل الكتابة الذى يقوم فى هذه الحالة مقام المرآة. ويؤصل المؤلف هذه التجربة المرآوية لفن السيرة بالذات العارفة التى تتأمل نفسها. ومع ذلك، فإن المؤلف يرتد إلى مرحلة أبعد كان فيها فن السيرة الذاتية متحققا بالفعل فى أعمال كثير من الفلاسفة والفنانين والأدباء والمتصوفة. ومن الأمثلة على السير الذاتية الكبرى: كتاب «الاعترافات» **لأوغسطين**، و«المنقذ من الضلال» **للغزالى**، وكتاب «الرسائل» **لمونتنى** الذى يتوقف المؤلف عنده بوجه خاص مبينًا كيف تتجلى فيه التجربة المرآوية لفن السيرة الذاتية باعتبارها تجربة تنطلق منها الذات لتجوب العالم والآخرين، لتراهم من خلال الأنا، فهناك ارتداد باستمرار إلى الأنا ، ووعى بأن الآخر الذى نبحث عنه ليس سوى الأنا الذى يمارس التجربة . فالآخر الذى أشبه بصورة مرآوية للأنا تتحقق من خلال فعل الكتابة ، كما هو الحال فى تجربة **مونتنى** الذى يعترف صراحة فى «الرسائل » قائلا : «إنى أنا موضوع كتابى » .

إن كتاب «فلسفة المرآة » له شخصية مميزة تكسبه أصالة فكرية ومنهجية ، والأصالة الفكرية للكتاب تبدو على الفور للعين الخبيرة حينما تتفحص الكتاب حتى من الناحية الشكلية :بدءا من لوحة الغلاف التى اختارها المؤلف بنفسه ، وإهداء الكتاب الموحى الذى يوجهه المؤلف لأستاذه الدكتور **فؤاد زكريا** قائلا:«الهوية فى الاختلاف » فى إيجاز موح بمضمون الكتاب وتوجهه الفكرى ؛ ومرورا بالعناوين الرئيسية والفرعية واللوحات الفنية النادرة ذات الدلالات الفلسفية الخصبة ؛ وانتهاء بهوامش الكتاب وإحالاته المرجعية التى تتنوع بصورة مدهشة عبر مجالات الفلسفة والفن والسيكولوجيا والتصوف واللاهوت ، ونادرا ماتحمل إحداها عنوان المرآة صراحة أومجازا ، مما يدل على الجهد الفذ الذى بذله المؤلف فى قراءات متنوعة والاستعانة بنصوص متباينة ليروضها أويقودها فى صورة أدوات يمتطيها لتأصيل رؤيته .

والمنهج الذى ينتهجه المؤلف - دون تصريح بذلك - هو المنهج الفينومينولوجى (الظاهراتى) ، وهو منهج لوصف الظواهر كما تتبدى أمام الوعى ، وهو بذلك يضيف إلى هذا المنهج من حيث تطبيقه على ظاهرة كانت هناك حولها تلميحات أو تصريحات من هنا وهناك ، أو حتى معالجات قيمة من زاوية جزئية معينة ، دون أن يشكل هذا فلسفة موحدة أو رؤية فلسفية موحدة أو رؤية فلسفية متكاملة . والواقع أننا يمكن أن نذهب إلى ما هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبعد من ذلك لنؤكد أن منهج الكتاب ليس مجرد «فينومينولوجيا» ، وإنما هو أيضا «فينومينولوجيا للفينومينولوجيا» ويمكن إيضاح هذين المستويين من البحث فى الكتاب على النحو التالى :

لاشك أن تجارب المرآة نفسها حينما تمارس بطريقة واعية أو قصدية ، هى نوع من التجارب الفينومينولوجية، أى وصف وتأمل لتجارب شعورية . فالتأمل الانعكاسى - وهو ظاهرة مرآوية ، أعنى تحدث فى تجربة المرآة - هو إحدى الطرائق الهامة فى المعرفة التى تتحقق من خلال خبرة وصفية مباشرة ، ولذلك فإننا عندما نمارس تجربة الانعكاس (أو تجربة المرآة) ، أعنى عندما نصف ونحلل ما يظهر أمام وعينا فى هذه التجربة وصفا مباشرا لنفهم معناه ، فإننا بذلك نمارس تجربة فينومينولوجية بمعنى ما ، كما هو الحال مثلا فى السيرة الذاتية بمعناها الحق حينما تحاول أن تتلمس المعنى فيما يظهر للوعى أثناء فعل التأمل الانعكاسى . ولكننا فى كتاب «فلسفة المرآة » لا نجد مجرد أمثلة فقط على هذه التجارب المرآوية (الانعكاسية) التى مر بها أناس ما على اختلاف صنوفهم ، ولا مجرد تحليل لماهية هذه التجارب وبنيتها على الطريقة الفينومينولوجية ، وإنما نجد أيضا تأملا انعكاسياً لهذه التجارب الانعكاسية . فكان المؤلف يمارس بذلك نوعا من التأمل الانعكاسى لتجربة التأمل الانعكاسى نفسها ، فهو يستحضر أمام وعيه التأملى تجارب التأمل الانعكاسى حتى حينما تمارس بطريقة لا واعية ، ليكشف لنا عن معناها وأساليب ظهورها أو تحققها ، وهو بهذا المعنى يمارس نوعا من فينومينولوجيا الفينومينولوجيا .

والمؤلف لايدعى أنه يمارس بالفعل هذا المنهج بالغ التعقيد ، ولا ينشغل بأن يزعم ذلك ، وإنما هو يقدمه لنا ببساطة من خلال ممارسة فعلية ، تاركا للعارفين بها تقديرها حق قدرها . ولاشك أن فى مواضع معينة من الكتاب تفصيلات واستطرادات فيها طابع الشروح المدرسية المجهدة بالنسبة للمؤلف ، فى حين أنها ربما تكون غير ضرورية بالنسبة للقارئ العام أوبالنسبة للسياق العام للكتاب . ولكن الكتاب فى مجمله محاولة فذة لتقديم إسهام حقيقى فى مجال الإبداع الفلسفى قلما نجد له نظيرا فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) ظهر عرض الدكتور فؤاد زكريا للكتاب بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية (خريف ١٩٩٥) ، وظهر عرض الدكتور إمام عبد الفتاح إمام للكتاب بمجلة العربى (ابريل ١٩٩٦) ، وظهر عرض لنا بمجلة «نزوى» العمانية (ابريل١٩٩٦) . ونحن هنا نعيد عرض الكتاب فى صورة جديدة موسعة فيها طابع المداخلة مع العروض السابقة .

أحمد دحبور

مسافر مقيم

دلفت من رسالة الغفران
لاوزن لى،
وها أنا أرجح الميزان
ولا أرى الاى،
عيناى بلا دمع ولا رؤيا،
كأنى سقطت من رأس الدنيا،
كأن الشاعر الأعمى رآنى،
عند واد غير ذى زرع،
وكنت خارج الفردوس والجحيم

كيف عبرت ذلك السديم؟
وأين أمضى الآن؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليست فرقتى ناجية،
وليس ميعادى مع الطوفان
النمل فى عينىّ،
والنعل الذى يحز كل خطوة، يأكل من رجلىّ،
لا أمى تريدنى ولا أبى
والشاعر الأعمى يحار بى
- من أنت؟ قال
زعزع الأسماع والجبال،
حتى ردت الرءوس والخلجان
- مسافر مقيم
يرفو قميص عمره المبارك الرجيم
بابرة ضيعها المكان
وابرة لم يتصل بخيطها الزمان
هو الغريب المفرد اليتيم
وهو الكثير،
تنبت الأيدى عليه والعيون،
يسكن الزيتون فى يمينه،
ويكمن الينبوع فى شماله،
وصبٌّ فى يقينه أن تشبع الجموع،
كان الجوع، فى خياله، مدينةً،
ولم تكن حيفا هناك-

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا، ودون قصد - دخلت صيفا على القصيدة وهكذا تزحزح الظلام عن بصيرة الأعمى فطالع الخطوط، فى كفّ، كالجريدة:

- تخرج من مكيدة، تدخل فى مكيدة

تخب فى الدوار والحمى

جحيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأسان

فاهبط إلى بداية الخروج

صر جمرة الذكرى تحرك جبل النسيان -

كان الدرك الأسفل من نار السعير صرخة:

«لا تخرجوا»

والموج كان ينسج الجنون،

تنشج النساء،

والرجال، كالنساء، ينشجون،

يثلج الشتاء،

يلهج الصدى:

«لا تخرجوا»

«لا تخرجوا»

فأين ذنبى ان رأى أبى النجاة مخرجا؟

وان يكن، فهل أنا الذى نجا؟

وما تقول الأم؟

«لسنا من هنا»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«وأجمل الدنيا هناك»

ـ أنت يا هناك عدْ

تعال عد

وبعدها يأتي الظلام عقربا،

وغلمةً،

وكسرةً رضيةً.. وطيفا

وعندما يسري الصباح،

لايرى المفتاح باب البيت،

صار البيت لاجئا وضيفا

«تعال خذني» صرخ المضبوع خلف الضبع،

ليس الماء يروينى، يصيح الدم تحت الدمع،

مات، وهو عائد من الحجاز الجار،

كيف يمكن الفرار؟

كيف تُصنَع الأخبار؟

حول قلبك الجنود يمرحون،

والأسلاك تمتد،

بهذا تستعد الحرب للحرب،

وحين يرجعون:

كل حي وله حيفاه، إلا أنت دون حيفا

هل تفرد الأرض على يديك، لالتقاطها، وكيفا؟

جحيمك الفقدانْ

فردوسك الرجوع والأمانْ

ـ أنشأت بحرا وربيعا لانتشالها،

صنعت غيمة وصيفا

ولم تزل تمسكنى، من مسمعى، زعقة الخفاش، فيما يطلع القرّاص بالملح على اللسان

ان لم تكن هذى هى الجحيم

فما هى الجحيم؟

وما يقول الشاعر الأعمى الذى

تصطك منه الروح والأسنان؟

:السطر مستقيم

والخط موج

رثيت أم تهجو

زمانك الأليم؟

حلمت بالكرمل

أحرقته شجوا

بدأت، فلتكمل

بالسعى لا الشكوى

ـ سعيتُ، لم يجرنى السعاة من دمعى،

وما رسمت فى الهواء جنة تضم أى حيفا تُترفهْ

زوّجت أسوارى لنارى،

نمت فى مغارة العظاة والثعبان،

مت مرتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرة سُيّجت بالقضبان،
خفتُ فى المطار من خيالى،
وأخفت السائحات،
بين قتلى والنجاة أكملتُ هيفا ظلالى،
لم تكن مفقودتى،
ولم أكن طريدها،
كنا حوار الأض والفقدان،
كانت جبلا يخطف موجا وسؤالين،
عن الحق ونار المعرفة
- مدينة أم فلسفة؟
تسألنى الكتيبة الخرساء،
فيما يرانى الشاعر الأعمى كما كان يرانى،
عائشا كميت،
أو ميتا كعائش يُعلّم الأسماء،
هيفا هى الجنون
هيفا هى الفقدان والرجاء،
فهل عرَفتنى لحظة الفردوس.
أم رأيت، لا الذى كان ولكن ما أحبُّ أن يكونْ؟
مقدّما عقارب الساعة.
فيما يهرب الوقت وتنأى أنىَ الحنون
هل عدت؟ كيف؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس فى حيفا لمثلى الآن من ميناء

رسمت أن أسقط فى يديها

وأن أعبَّ من صدى سرابها

حلمت أن يدخلنى السؤال فى جوابها

وقلت: هل تتركنى وديعة لديها؟

فأين أترابى القدامى ليروا أهلى الجدد

وكيف جئت أحمل الكرمل فى قلبى،

ولكن كلما دنا بَعُدْ؟

حيفا، أهذى هى؟

أم قرينة تغار من عينيها؟

لعلها مأخوذة بحسرتى،

حسرتها علىَّ أم ياحسرتى عليها؟

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد..

غزة/ الجمعة١٩/ ١٩٩٥/٥

سليمان فياض

الطائف مدينة جميلة

جزء من رواية قيد النشر

وقعت الواقعة التى لا راد لها، حين أرانى العطار، ونحن نلعب الكونكان فى بيته ذات ليلة، صحيفة من صحف المملكة. ووضع إصبعه على خبر : «مدرسو الطائف المصريون يستنكرون تصرفات الرئيس جمال عبدالناصر. ويؤيدون الملك سعود». أدهشنى الخبر وأخافنى، فقلت:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ خبر مفترى.

وقال القريعى وهو مستمر فى اللعب:

ـ المشكلة حين نعود إلى مصر، فما يخص عبدالناصر، يصل إليه أولا بأول.

وعلق العطار، قال:

ـ **المشكلة أننا إذا سكتنا، ولم ننشر تكذيبا لهذا الخبر**، فسنواجه محنة عندما نعود: نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربما نرفد لصالح الأمن العام، أو نعتقل. ما رأيك أنت؟

كان العطار يوجه كلامه لى. قلت له وللقريعى:

ـ المشكلة الأخرى، أننا لو بعثنا تكذيبا لهذه الصحيفة، وهى من صحف المملكة، فلن تنشر تكذيبنا. كيف ينشرون مثلا أننا نؤيد عبدالناصر، ونستنكر تصرفات الملك سعود، أو حتى: نحن مدرسى الطائف نؤيد عبدالناصر، دون أن نستنكر تصرفات أى أحد.

قال القريعى :

ـ أنا شخصيا أؤيد عبدالناصر.

فقلت له بغيظ:

ـ ليست هذه هى القضية، أن تؤيد او لا تؤيد. علينا أن نبحث عن حل نواجه به هذه التهمة.

كانت العلاقات بين مصر والسعودية، وعبدالناصر وسعود، فى الحضيض، على كثرة المؤيدين فى المملكة لعبدالناصر، بالرغم من قوله عن سعود، فى خطبة مستظرفة ومستهترة : سأنتف له لحيته شعرة شعرة. فعبدالناصر قد أمم قناة السويس، ومصّر المصالح الأجنبية وصار بطلا قوميا منذ العدوان الثلاثى، وسعود زكم فساده، المالى والأدبى، أنوف أهل المملكة من البدو والحضر، وأثار سخط أمراء أسرته. وبات الكل يفكر فى أن يقفز ولى العهد المحبوب، والمتزن، إلى عرش المملكة. وأشرقت فى رأسى الفكرة، فقلت:

ـ ليس أمامنا سوى سبيل واحد. نرسل برقية باسم مدرسى الطائف المصريين إلى عبدالناصر، نؤيده فيها، ونستنكر الخبر المنشور بتاريخه، فى الصحيفة السعودية، دون أن نذكر سعودا بخير أو بشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنظر القريعى إلى لحظة، وقال بدهشة :

ـ هل كنت تشتغل بالسياسة من قبل.

تجاهلت سؤاله، وقلت :

ـ لكن المشكلة هى : هل يقبل مكتب بريد الطائف، أن يرسل هذه البرقية، إلى عبدالناصر خاصة، حتى ولو كانت من مدرسين مصريين بالطائف، إلى رئيس وطنهم : مصر؟

فقال العطار، وهو ينزل بورقة :

ـ لا أظن.

فقلت بإصرار :

ـ نجرب، ولو لننقذ ماء وجهنا بين السعوديين، طلابا وأهالى، فلسنا بهذا الجبن.

وسحبت ورقة، ورميت ورقة. ونزلت ببقية ورقى قائلا :

ـ كونكان.

فى اليوم التالى، تشاورنا مع تسعة آخرين من المدرسين المصريين، يعملون بثانوية الطائف، وقبلوا أن توضع أسماؤهم معنا على البرقية. وكتبت مع القريعى والعطار نص برقية لعبدالناصر، وبعد الدوام المدرسى بدار المعلمين، ذهبنا بها ثلاثتنا، إلى مكتب بريد الطائف. صالة فى بيت ريفى، ليس معها سوى غرفة واحدة، وصعدنا إلى عتبة الصالة حجرا جيريا.

أخذ منا موظف المكتب البرقية. كان سمينا، ذا لغد، وذا مقعدة هائلة. وحين قرأها تفصد العرق من وجهة المكتنز. وهز رأسا فوق كتفين بلا عنق. ونظر إلينا بغيظ، وخوف، وسخرية، وكأننا ثلاثة من الحمقى الأغبياء. وقال وهو يرد لنا البرقية :

ـ لا يمكن أن أرسل هذه البرقية.

ومد يده إلى بالبرقية. وكان اسمى هو أول اسم وقّع عليها. لكننى تركت يده ممدودة بالورقة، وقلت له:

ـ بسيطة. اكتب لنا على ورقة البرقية هذه، أن مكتب بريد الطائف يرفض أن يرسل هذه البرقية، ووقعها بقلمك، واسمك، واختمها بخاتم المكتب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقال لى بغضب وتحدٍ :

ـ ما يخالف. نكتب، ونوقع، ونختم.

وهم بأن يكتب، لكنه أحس أنه سيقع فى شرك، فتوقف، وقال لى بشك وحيرة، مستفسرا:

ـ وماذا فى ذلك؟ ما الذى ستفعله بعد توقيعى؟

كانت الهزيمة تبدو واضحة على وجهه، فقلت له :

ـ اسمع يا أخى، البريد السعودى عضو فى اتحاد البريد الدولى، ورفض مكتب بريد سعودى إرسال خطاب أو برقية، إلى أى مكان فى الأرض، وإلى أى أحد، سيثير ثائرة هذا الاتحاد الدولى ضد السعودية، وتعلق الصحف الأجنبية، وتكون أنت المسئول أمام دولتك.

وسكت لحظة، تاركا وجهه لمزيد من الارتياع، ثم قلت:

ـ وعلى أى حال، سنرسل هذه البرقية عن طريق سفارتنا بجدة، إذا رفضت إرسالها أو حتى رفضت التوقيع على أنك ترفض إرسالها.

عندئذ جر موظف البريد التليفون إليه، وهو يقول لنا :

ـ اجلسوا.

وراح يجرى اتصالات شتى، مع هيئة البريد بالرياض، ومع وزير الداخلية، ومع وزير الخارجية، ودامت اتصالاته نحواً من ساعتين، ونحن جلوس على أريكة خشبية خشنة، ومتسخة. وفى النهاية، وضع سماعة التليفون، وقال لنا :

ـ تعالوا.

وأرسل موظف البريد البرقية، وأخذ ثمنها، وأعطانا إيصالا بها.

بعد أيام ثلاثة، جاء باسمى، على دار المعلمين بالطائف، برقية، اهتز لها مدير الدار، وتحدث بها المدرسون، وتهامس عنها، باليقين، أهل الطائف، فلا سر يبقى فى الكتمان فى الصحراء، خاصة فى أمر يخص عبدالناصر، بين وجوه أهل الطائف وأعيانها على الأقل.

كانت البرقية تقول بهدوء وفخر وثقة : «ضعوا أعصابكم فى ثلاجة. مصر تفخر بأمرين : المدرس المصرى، والراديو الترانزستور». وكان التوقيع : جمال عبدالناصر.

وقلت للقريعى والعطار فى حيرة، ونحن بحجرة المدرسين : الفخر بالمدرس المصرى مفهوم. ولكن : فيم الفخر بالراديو الترانزستور، ونحن لم نصنعه، وفجأة، أدركت السر، فقلت ضاحكا :

ـ عبدالناصر، يقصد، بلا شك، إذاعة صوت العرب، ولعلعة صوت أحمد سعيد صائحا عبر أجهزة الترانزستور، فى أيدى العرب فى الصحارى : يا عرب. أفيقوا يا عرب، استيقظوا يا عرب.

وفوجئنا، وأنا أقول عبارتى الأخيرة، وظهرى إلى باب حجرة المدرسين، بالقريعى والعطار يهبان واقفين، والعطار يقول بانتباه :

ـ تفضل يا سيادة المدير.

وخطا المدير خطوة داخل الغرفة، وربت على كتفى قائلا، وهو يبتسم:

ـ لا تفرح كثيرا، وقعت الواقعة.

وغادرنا، إثر قوله، خارجا من الحجرة، بقامته اللوحية، ولحيته المدببة، وقد جمع جانب عباءته تحت يده. وعدنا نجلس صامتين، حتى قطع القريعى الصمت، قائلا بحيرة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ وقعت الواقعة !!.. ماذا يعنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

ولم أجبه، لا أنا، ولا العطار، فلا يملك أحدنا، مثله، جوابا لسؤاله. وعاد القريعى يسألنى باهتمام بالغ، وكأنه سيجد فى إجابتى جوابا لسؤاله :

ـ سألتك بالأمس سؤالا : أكنت تشتغل بالسياسة؟ ولم تجبنى.

فقلت له :

ـ كنت أشتغل بالصحافة، وهجرتها، أو، فلأقل إنها هى التى هجرتنى، ليس لفشلى وإنما لإغلاق عبدالناصر عام ٥٩ للمجلة التى كنت أعمل بها، وكان السبب هو : الملك سعود، احتجاجا على صورة نشرت بالغلاف، وتحتها كلمتان : كش ملك. وكانت بالصفحة الثالثة صورة لعبدالناصر يصافح سعودا فى المطار، مودعاً له، إثر زيارة صلح بين سعود وعبدالناصر.

ووضع العطار مسرعا إصبعه السبابة على شفته، هامسا وهو يلتفت :

ـ هس. نحن فى المدرسة، ونحن الآن مراقبون.

وانهسست بالفعل، إلى أن التقينا فى المساء، فى بيت القريعى، ووضعت طاولة النرد بيننا على منضدة واطئة. لكنها لتوترنا لم تفتح فى تلك الليلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال لى العطار، وعيناه تومضان :

ـ احك لنا مرة أخرى، قصة عدائك للملك سعود.

بدا لى العطار، وكأنه يريد أن يتسلى هو والقريعى على فى ليلته. وطريقته فى القول، وصيغته فى الطلب، وتركيزه على كلمة العداء، وللملك سعود، جعلتنى لا أقول شيئا، فقط قلت له وللقريعى:

ـ اسمعا منى. أنا حقا لا أحب عبدالناصر. كيف أحبه وأنا أراه ينفرد بالسلطة، منذ رفضه لعودة الجيش إلى الثكنات، وإبعاده لمحمد نجيب، وتأجيله لوضع دستور، وإقامة أحزاب وبرلمان. وأعرف مع ذلك، أننى أقدره، وأخافه، لأنه جرؤ وأمم قناة السويس، ومصّر المصالح الأجنبية، وألغى امتيازات الأجانب، والمحاكم المختلطة فى مصر، لكننى فى الوقت نفسه، مع تقديرى لشجاعته الفردية كديكتاتور صغير، لا أحترمه، لأنه أضاع السودان، وهو يتفاوض مع الإنجليز، وخاض حرب ٥٦ فى غير أوانها. ورأيى أنه يعيد لعبة محمد على باشا بين فرنسا وانجلترا، وهى لعبة خائبة يلعبها الآن بين الاتحاد السوفيتى وأمريكا، فالغرب غرب هنا وهناك، الآن، وزمان. والمصالح الغربية الأوروبية الآسيوية مشتركة فى النهاية.

كان العطار والقريعى ينظران إلى بوجوم، وحذر، وخوف. وقال العطار بانزعاج:

ـ لماذا تغرقنا معك فى كل هذا. نحن فى حالنا، بدون عبدالناصر وسعود ومحمد على.

وضحك القريعى، وقال:

ـ ألم أقل إنك كنت تشتغل بالسياسة.

فقال العطار للقريعى :

ـ ولا يزال وحياتك.

وفجأة أضاف العطار :

ـ لم تحمست إذن لتأييد عبدالناصر، وأنت لا تحبه وتخافه، ولا تحترمه وتقدره، وضرب جبينه بكفه فجأة، وأضاف :

ـ آه. فهمت. تأييد خوف.

فقلت له فى الحال :

ـ لا. فى هذا الأمر لا. أنا لا أحب عبدالناصر، نعم. لكنه رئيس مصر، وأنا لا أبيع عبدالناصر حتى بالصمت، والحياد، لحساب سعود، ولا أبيع مصر لحساب السعودية. أيهما فى رأيكما أكثر تقدما، حتى نحبه معا، هنا، ونحن فى الغربة، ومصريون، ويُسخر منا بخبر كاذب.

فقال لى القريعى مداعبا، بعد لحظة :

ـ لماذا جئت إذن هنا، إلى هذا البلد.

فقلت له لفورى :

ـ ما أتى بك أتى بى. نفس السبب، ولم أكن يوما فى مصر، من أعضاء هيئة التحرير، ولا الاتحاد القومى.

وأدركت اننى أثقل عليهما. وأدخل بهما فى متاهة الفخر بالنفس، فتوقفت. وعاد العطار يقول لى :

ـ ماذا عنى المدير بقوله : وقعت الواقعة.

وضحك القريعى، وقال :

ـ حسب فهمى. الواقعة هى يوم القيامة، وليس لها من دون الله دافعة.

وفكرت، واحترت، فمن يملك التنبؤ بالأحداث فى بلد نحن فيه مجرد مدرسين، ننال نصف مرتبات السعوديين، الذين قد يحملون مؤهلاتنا، وأنا بالذات، لا أنال سوى ربع مرتب هذا السعودى المماثل لى فى مؤهلى، ونصف مرتب صديقىّ هذين، فهما معاران، وأنا بعقد شخصى، أجير بلا صاحب، ولا يتبع مقاولا، وربما لا يتبع أيضا دولة.

●

مضى الشهر الثالث علينا بالسعودية، دون أن نقبض نحن مدرسى الطائف، وما حولها، راتبا عن أى شهر، والأخبار تترى من حولنا، من أرجاء ألوية السعودية، أن المدرسين المصريين قد صرفت لهم رواتبهم شهرا بعد شهر، فى الألوية الأخرى. ومن العجيب أن الصحف، والإذاعة بالسعودية، لم تهاجمنا، طوال هذه الشهور، بسبب برقيتنا، ولم تشر إليها، ولا إلى رد عبدالناصر عليها. هذه هى الواقعة التى وقعت إذن. وقد نفدت من أيدينا رواتب السكن للعام كله. والكل بمديرية التعليم : المحاسب، ورؤساء الأقسام، ومدير التعليم، يقول لنا، بعد برقيتنا بأسبوع واحد : صبرا الرواتب لم ترسل بعد من الرياض. الرواتب فى الطريق. وأهل العلم من السعوديين يقولون لنا، هامسين : خزانة المملكة خالية من الريالات، والمملكة مدينة بميزانيتها لسبع سنوات لشركة أرامكو. وآخرون يقولون لنا : إنكم تعاقبون بسبب البرقية.

والشكوى الأعظم عانيناها، فى مواقف شتى. من يذهب إلى المسجد، لصلاة الجمعة يسمع بأذنيه خطيب الجمعة يقول بملء فمه فى الخطبة : هؤلاء المصريون الكفرة. هذا الاستعمار الثقافى. ومن يذهب إلى جزار ليشترى لحما، يقول له الجزار : رح. نحن لا نبيع لمصريين كفرة. ومن ينام فى بيته صاحيا مهموما، أو مستغرقا فى نوم كابوسى، مرتاعا من خوف الجوع، وذل الحاجة، والشعور بالإهانة، ينتبه على صوت طارق، يدق عليه باب بيته، أو نافذة حجرة نومه، قبيل الفجر، قائلا : الصلاة يا مسلم. الصلاة يا مصرى.

وأهمنى الأمر، حين فرغ مخزون بيتى من السمن، والزيت، والصابون، والملح، والسكر، والبقول، فغادرت بيتى، والجيب خاو من أى ريال. ذهبت إلى بقال، اعتدت أن أشترى منه فى الشهر الأول لى بالطائف. متجره عالى العتبة، وبلا درج يؤدى إلى أرضه. وجدت البقال جالسا مسترخيا، فى ظلمة متجره على كرسى واطئ جدا، صغير جدا، يكسوه من الجانبين ردفاه الضخمتين، قلت له :

ـ من فضلك أريد أن..

ـ لكنه قاطعنى قائلا بسأم :

ـ ما أبغى البيع . رح.

قدرت أنه فى وقت القيلولة، عصرا، ورحت. رحت أتجول فى طرق الطائف، حتى لا أعود إلى نيفين خالى اليد، وعدت إليه بعد ساعة، فوجدته مديرا وجهه للبيع، يبيع لهذا ولذاك. وحين خلا من أمامه المكان، قلت له بهدوء، وأنا أبلع ريقى :

ـ إذا سمحت يا حضرة. أنا مدرس بالطائف. واعتدت أن أشترى منك، وإلى أن أتسلم راتبى، أريد أن..

فقال لى بعينين مواربتين، ومن شفتين لا تتحركان، بلا اكتراث :

ـ إذن. بالبيع المؤجل.

قلت وأنا لا أفهم :

ـ بالبيع المؤجل؟ ما معنى ذلك؟

فقال لى :

ـ تشترى الآن بعشرين ريالا، وآخذ منك بعد شهر خمسة وعشرين ريالا.

قلت له بدهشة :

ـ لكن هذا ربا.

فقال لى بهدوء :

ـ بل بيع يا مصرى. ألا تعرف الفرق بين البيع المؤجل والربا؟

فقلت له :

ـ لا. فهمنى.

فقال:

ـ السلعة الآن بقرش. لو أبقيتها عندى شهرا سأبيعها بقرش وربع. أفهمت يا مصرى.

قلت له مستسلما، وقد تذكرت آية «وأحل الله البيع وحرم الربا»:

ـ فهمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واشتريت ما أحتاجه لا لشهر، وإنما لشهرين. وفكرت أن على نيڤين أن تحل لنا مشكلة اللحم، والخضر، والفاكهة، من صاحباتها السعوديات، ثم ترد لهن ثمن ما اشترينه لنا، سواء أكان الثمن بالبيع المؤجل، أو بالبيع غير المؤجل. وفى طريق العودة محملا بما اشتريت رحت أفكر. قلت للبقال: فهمت، لكننى حقا لم أفهم. فكيف يكون البيع الربوى، بيعا مؤجلا أو البيع المؤجل بيعا غير ربوى، بأى وجه،أو تعليل، أو قياس، أفتى مفتى هذه البلاد، بأن البيع المؤجل الدفع، وبالزيادة على قيمته بيع غير ربوى؟!

وصار البيع المؤجل فرصة لتجار الطائف مع المدرسين المصريين خاصة، وبالطائف خاصة، فراحوا يربحون ربحين، ربح السلعة، وربح البيع المؤجل، وزادوا فغالوا فى سعر البيع مع المدرسين المصريين دون سواهم، وأمرو المحتسب السعودى، الآمرون بالمعروف، والناهون عن المنكر، قد لزموا الصمت. والبرقية قالت لنا : ضعوا أعصابكم فى ثلاجة، ولم تقل لنا : وبطونكم أيضا. وبدأت أفكر مهموما خائفا من الغد فى هذا البلد، وأفهم معنى الهول الذى قاله لنا مدير دار المعلمين : وقعت الواقعة. ولا سبيل إلى العودة إلى مصر، فجوازات سفرنا، عند كفيلنا وكفيلنا هو مديرية التربية والتعليم، ولا ريال مع أحدنا، ندفعه أجراً للعودة بطائرة أو باخرة أو حتى على قتب جمل.

واشتد وقع الواقعة علينا، حين ذهب المدرس عبدالسلام، مدرس التربية الفنية، بثانوية الطائف، بزوجته التى ستضع، إلى مستشفى الطائف. وقد جاءها المخاض، لتضع حملها، فردها مدير المستشفى مع زوجها، وهى تصرخ صرخات الطلق، قائلا لعبدالسلام:

ـ لا سريرا شاغراً لها عندنا، ولا يوجد طبيب مقيم. تعالوا فى الصباح، ربما..

واضطرت النسوة المصريات، إلى اللجوء إلى طبيب مصرى، كان يشرف على زوجتى الحامل، فلم يجرؤ على الذهاب إليها فى بيتها، ولا استقبالها فى بيته، وطلب منهن أن يصحبنها إلى بيت إحداهن، وسوف يأتى إليه خلسة لتوليدها، دون أن يشعر به أحد، فلا ينبغى لهن أن يقطعن عيشه بالمملكة.

وبدأ الغضب يسرى بيننا نحن مدرسى الطائف. وترددت الشائعات عن بيع المدرس المصرى، الذى ولدت زوجته سرا، لروبابيكيا بيته: الحصير، والمرتبة، والوسادة، وعن استخراجه لشهادة ميلاد لوليده، دون أن يذكر فيها اسم لقابلة أو طبيب، فقد ولدت وحدها، وقامت المصريات بقطع حبلها السرى.

وصرنا لا نلتقى فى طريق أو بيت كثيرا، فلقد زاد عدد المراقبين لنا، وتزايد الخوف، والشعور بالهوان. وكف كثيرون منا عن الذهاب إلى المسجد، أو إلى التجار، ولجأ الكثيرون منا إلى الأصدقاء السعوديين، والكثيرات من زوجاتنا إلى

الصديقات السعوديات ليفرجوا ويفرجن لنا الأزمة. والمملكة، وممثلو المملكة، وتجار الطائف، لا يريدون أن يرفعوا غضبهم عنا، ومقتهم لجرأتنا التى لا يستطيعون أن يمارسوا مثلها، وثمة سيل من البرقيات يخرج من مدارس الطائف وقراها، إلى وزير التعليم بالمملكة، يطلب صرف رواتبنا أو قد يطلب الغوث والنجدة، وكأنها لا ترسل إلى أحد، أو لا ترسل على الإطلاق.

ـ وقعت الواقعة إذن واستفحلت، ولا مفر لنا من مواجهتها.

قلت ذلك للقريعى. وللعطار، فسألانى معا:

ـ كيف ؟

اجتمعنا فى بيتى على عجل، اثنا عشر مدرسا. جلسنا على الحصير، فالمقاعد لا تكفى، كنا نحن الذين وقعنا على البرقية، وورطنا أنفسنا، وورطنا معنا مدرسى الطائف من أجل عيون مصر، وخوفا من عبدالناصر، وعلينا أن نجد حلا لما نحن فيه، ولو بالترحيل إلى مصر.

وافترقنا فى تلك الليلة، على موعد للقاء بعد غد، فى بيتى، لثمانين مدرسا، سيجرى الاتصال بهم غدا، فى الطائف وقراها، وكان علينا أن ندبر من بيوتنا حصرا للوافدين من القرى، ومن أنحاء الطائف. وكان علينا أن نتكتم أمرنا فى غاية الاجتماع، وموعده، ونتواصى بالكتمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاءوا إلى بيتى بعد صلاة العشاء، تباعا، وكانت الأسماء من الكثرة، حين التعارف بحيث كان من العسير على أى ذاكرة، أن تتذكر منها من لم تعرف أصحابها من قبل. وكان باب بيْتى مفتوحا على مصراعيه، والأنوار كلها مضاءة فى البيت، تغرق الشارع بأنوارها من ثلاث نوافذ، فى جهتين. وكان شداد واقفا بالمقابل مشدوها مما يراه، لا يجرؤ على السؤال، مكتفيا بالنظر فحسب. وحين تعب جلس على مصطبة دكانته العالية عن أرض الطريق. ولكى يكون فى مأمن ما، أطفأ مصباح دكانته الشاحب، واختار ركنا مظلما فى دكانته يرقبنا منه، فلم يستطع لفضوله أن يغلق عليه دكانته، كعادته كل ليلة وينام بين حباله.

كنت أستقبل الوافدين للاجتماع، مرحبا بهم، وكانت أصواتنا تبدو وكأننا فى معزى، وكانت زوجاتنا المقيمات بحى السلامة مجتمعات معا فى بيت القريعى، ينتظرن أخبار الليلة. ولابد وأن حركات المدرسين المصريين، فى ظلمات الليل، فى طرقات تضيئها مصابيح وانية، فوق أعمدة عالية، على جوانب شوارع الطائف، قد شدت إليها الأنظار. وكان بين الوافدين «نبيل» المصرى، الذى يعمل موظفا بالعلاقات العامة مع مدير التربية والتعليم. وكان واضحا لى وللقريعى والعطار، أنه

سيكون الليلة عينا علينا وأيضا صوت يهوذا. وكانت غرف بيتى المتقابلة كلها مفتوحة الأبواب، على بعضها البعض، وعلى الصالة. ولم يكن ثمة متسع للحركة بين الجالسين، إلا بالوقوف لإفساح الطريق، ولا فرصة لتحية المجتمعين، لا بقهوة، ولا شاى ولا شراب مثلج، فكل الجيوب خالية، وما كان بها من ريالات كان مستدانا بطرق شتى من السعوديين.

جلست مع القريعى والعطار إلى منضدة واطئة، جعلناها منصة، وقبل أن نبدأ، راينا عبر قضبان النوافذ، وجوها تطل علينا، وجوها بلحى، ووجوها بلا لحى، فقلت لهم بصوت مرتفع ساخر :

ـ تفضلوا فنحن فى اجتماع من أجل رواتبنا، ونحن لا نفعل شيئا نخفيه.

لكن وجها واحداً من الوجوه لم يبتسم، أو تنبس شفتاه بكلمة. وبدا التوجس والقلق من الاجتماع، والعيون التى حولنا، فى وجوه المجتمعين وعيونهم، وكان قلبى يخفقَ فى صدرى عاليا:

وساد صمت له رنين فى ظلام الليل، كوميض الضوء وارتعاشه، وهممت بالكلام، مفتتحاً الجلسة، لكن القريعى أشار لى بيده، وكان جالسا على يمينى، وقال متضاحكاً للحاضرين:

ـ فلندخل فى الموضوع، كما نقول فى موضوعات الإنشاء ولا نخرج عنه، حتى يكون هذا الاجتماع قصيرا، وسريعا، وحاسما، نتخذ فيه قرارا بالتصويت بالأيدى، فكلنا يعرف الموضوع. وحتى لا ندخل فى مناقشة بيزنطية، لا جدوى منها سوى الخلاف، وكلنا نعانى..

عندئذ، وقف نبيل، وقال مقاطعا :

ـ عفوا أيها الزملاء. قبل أن تبدأوا، أحمل إليكم رسالة من مدير التعليم بالطائف.

عندئذ سارع العطار بقوله له :

ـ اسكت يا ... نحن نعرف رسالتك.

ولم ينطق العطار بالصفة اللصيقة به فى الطائف، وإلا لاتخذت ذريعة لإقامة حد القذف عليه. وضحك أكثر الحاضرين، فالكل يعرف هذه الصفة.

وتدخل القريعى طارقا المنضدة، فساد الصمت مرة أخرى، وقال القريعى لنبيل :

ـ وما رسالة صديقك.. المدير؟

ففتح نبيل حقيبة يد سامسونيت، كانت معه، لم أره قط بدونها فى ليل أو نهار، ولم ألحظها معه وهو يدخل إلى هذا الاجتماع، وسحب منها رزم أوراق مالية ووضعها على المنضدة المنصة، قائلا :

ـ هذه ثمانية آلاف ريال، ونحن ثمانون مصريا، فى لواء الطائف، لكل منا مائة ريال إلى أن..

فى التو انفجرت عاصفة الرفض بأصوات وكلمات شتى غاضبة أو ساخرة. وتدخل العطار، فقال لنبيل:

ـ اخرج يا ... وخذ معك ريالات مديرك، فنحن لا نشتغل بالقطعة.

وجهد نبيل، ليعصف بالاجتماع، وراح يقول ببرود، فى كلمات متعثرة :

ـ مؤقتا. إلى حين.. لم تصل الرواتب.. بعد.. مدير التعليم متعاطف معكم وقد أرسل برقية أمامى، و..

لكن العطار لم يتركه يسترسل، فقد قال له :

ـ اخرس. أنت الوحيد بيننا الذى يشترى.. و .. يبيع.

قالها العطار وهو يضغط على حروف كلمته الأخيرة، لكن أحدا لم يضحك لها، فقد تصايح الحاضرون، لكى يغادر الاجتماع، فأعاد رزم الأوراق المالية، ودسها فى حقيبته على عجل. وخرج مندفعا، نحو باب البيت، لكننى ظللت أقدر طوال الاجتماع، أن وجهه يطل متسللا ومتخفياً، بين الوجوه الأخرى، وراء قضبان نافذة من النوافذ، يرقب ما يجرى.

عاد الهدوء يسود، وقال القريعى مؤكدا:

ـ لكل منا عندهم آلاف الريالات، ونرشى بمائة ريال، سرعان ما يطالبنا بها الدائنون فى الصباح. فلندخل فى الموضوع. وليكن تصويتنا برفع الأيدى.

ودخل القريعى فى الموضوع، قال :

ـ من يوافق على طلب الترحيل من المملكة، أخذنا مستحقاتنا لدى المملكة أو لم نأخذها؟

عندئذ ساد الهرج برهة، فعاد القريعى يقرع المنضدة، ويكرر قوله :

ـ من يوافق؟

لم ترتفع سوى نصف الأيدى تقريبا، فى تراخ ويأس، فلم يعد ثمة من حل للأزمة، ولا أمل فى هذه المملكة لنا. وعاد القريعى يقول:

ـ ومن يوافق على الاعتصام فى بيوتنا إلى أن تصرف لنا رواتبنا. رُحلنا بعدها إلى وطننا، أو عدنا إلى مدارسنا، لأداء رسالتنا لأبناء الشعب فى هذه البلاد؟

ارتفعت كل الأيدى بحماس، موافقة، ولم تتخلف عن الموافقة يد واحدة، فقال القريعى ضاحكا :

ـ عظيم، خفت والله من الخلاف فى هذه الليلة الليلاء. وأرجو ألا يكسر أحد قرارنا بالاعتصام فى بيوتنا. فتلصق به وبنا معه سبة الدهر.

فى غير لحظة اليأس، لم يكن ممكنا أن نجتمع على مثل هذا الأمر، فى بلاد الغربة. فلقد شق الحال، وعز المخرج، ولا روح لأحدنا خارج جسده، وآل بيته. وصحب بعض الحاضرين عند انصرافهم ما كانوا قد جاءوا به من حصر. وصحب آخرون من استضافوهم من أهل القرى، ليبيتوا ليلتهم عندهم، ثم يعودون فى الصباح إلى بيوتهم، فى قراهم على أول سيارة.

وبات معى، فى ليلتى : القريعى، والعطار، وخمسة من مدرسى القرى. وباتت نيفين وزوجة العطار عند زوجة القريعى. وظللنا، ليلتنا، نحن الثمانية، نسمر بالحديث، إلى أن قال العطار، فى قلق من لا يعرف لنفسه ولا لنا مخرجاً :

ـ كله من هذه البرقية : ماذا لو صمتنا. ولسنا مسئولين حين نعود عما ينشر هنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقال له القريعى :

ـ وإذا اعتبرونا مسئولين، لأننا صمتنا؟

وساد الصمت. فقلت عابثا :

ـ مصر تفخر بالمدرس المصرى.

فتضاحك القريعى، وقال فى الحال :

ـ وبالراديو الترانزستور.

وضحكنا طويلا. وصمتنا طويلا، وقلت :

ـ أتعرفون أنه لو نجح اعتصامنا هذا، سيكون ذلك أول اعتصام بالمملكة، حتى ولو كان من أجانب عنها ؟!

فقال العطار بقلق شديد:

ـ المهم الآن، هو رد الفعل. ماذا ستفعل المملكة معنا، وبنا، ومعنا عائلات زوجات وأولاد، لا نرضى لهم البهدلة.

كنا قد احتطنا، في بيوتنا، فعلها كل منا على حدة، وبطريقته الخاصة، فادخر سلع المعيشة لأسبوع من الاعتصام، خاصة من البقول، والخبز المجفف الذى يكفى تبليله طوال ليلة بالماء، لكى يؤكل فى الصباح، حتى لا يضطر أحدنا إلى مغادرة عتبة بيته، خوفا من تحرشات القول والفعل، خاصة من الآمرين بالمعروف والناهين عن المنكر، فى الطائف وقراها.

لكننا مع ذلك، أنا والعطار والقريعى، وبرغم السابلة، كنا نتسلل ليلا، إلى بيت أحدنا، ونقرأ صحف المملكة التى يجلبها جيراننا السعوديون. ونسمع أخبار الإذاعة بمحطة إذاعة جدة. وغاظنا أننا لم نعثر بأية صحيفة، على أى خبر عن اعتصامنا. لكننا كنا نقدر أن ما فعلناه قد صار حديث المملكة بأسرها، فقرائها وأغنيائها، وأمرائها وتجارها، وبدوها وحضرها، ففى الصحراء، وفى شعب كانت حرفته التنقل، ولا زال حرفة الكثيرين من بنيه، وهواه الفضول، وغرامه بالنميمة، فلقد كسر المصريون، فى بلد رازح تحت حكم أسرة، كما كان الحال، تحت الحكم العربى كله، طوال قرون مضت، ومرعوب من الحرس الوطنى، كسروا حاجز الصمت، وربما أيضا حاجزاً من حواجز الخوف.

وبدا النهار والليل ثقيل الوطأة علينا، بانتظار لا نرى له مخرجا، ولا أمل يلوح فيه ولو بطردنا من البلاد. وأصدقاؤنا السعوديون، وصديقات زوجاتنا السعوديات قد تجنبوا وتجنبن كل اتصال بنا، خارج بيوتنا، وتجنبوا أى محاولة للسؤال عنا. وبدا لى وللقريعى وللعطار، أن هناك اتفاقا ما، بين الكل فى المملكة، على إرعابنا بالصمت، وبالعزلة، وبالانتظار.

لكن الموقف لم يطل علينا أكثر من نهارين، وليلتين، فقد سمعنا فجأة، ونحن فى بيوتنا، وعند ظهيرة النهار الثالث، أصوات مظاهرة تطوف بالشوارع الرئيسية، تهتف عن صوت واحد : «نريد عودة المدرسين المصريين. أعطوا المدرسين المصريين مرتباتهم». فى تلك اللحظة فقط، فتحت نافذة فى بيتى على الطريق الرئيسى، بحى السلامة، ورحت أنصت بسعادة، وإشفاق على المتظاهرين، لصوت جماعى قوى واحد، يقترب حينا، ويبتعد حينا، دون أن تتاح لى الفرصة لرؤية وجوه المتظاهرين، ولم أرَ من الحكمة أن أغادر بيتى، لأرى هذه المظاهرة، حتى لا نتهم نحن المصريين بتدبيرها.

ورأنى شداد اليمنى أطل من النافذة، وأنا فى حال من الفضول يرثى لها، فسارع بالسير مترنحا، بساقيه المعوجتين إلى الخارج، إلى الطريق العام، واختفى وعاد بعد برهة ليقول لى :

ـ يحميهم الله. طلابكم خرجوا فى مظاهرة، من أجلكم.

فالتفت إلى نيڤين، وكانت بجانبى، تطل من النافذة، وقلت لها بسعادة غامرة، مؤكدا :

ـ الطلاب هم الطلاب فى كل مكان من العالم. ولولاهم لأسنت الدول، مثل مياه فاسدة.

وقدرت أن اعتصامنا قد آتى ثماره، وأن طلابنا والناس العاديين معهم فى واد، والتجار والأمراء والموظفين الكبار فى واد آخر.

وانتهى ذلك النهار الثالث المشهود، مع الغروب. فمع غروب الشمس وقفت أمام بيتى سيارة، نزل منها محاسب مديرية التربية والتعليم، وأعطانى مظروفا، منتفخا، قائلا لى:

ـ راتبك يا أستاذ عن ثلاثة أشهر : عدها أولا. اعذرنا. حصل خير.

أخذت المظروف، وقلت :

ـ اعذرونا. لم يكن لنا مفر : لن أعد شيئا، فأنتم أمناء، إلا حين تعاندون. ونحن ضيوف.

فعاد يكرر قوله :

ـ حصل خير. من فضلك. وقع بالاستلام.

ووقعت بالاستلام، وقلت مداعبا، وأنا أناوله الورقة :

ـ وأرباح البيع المؤجل. هل ستسقط عنا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقال لى بدهشة :

ـ كيف. البيع شريعة المتعاقدين.

وأضاف وهو ينزل الدرجتين، إلى الباص المحمل برواتب المدرسين.

ـ الله لا يسيئك. الله يعمر بيتك. دع السنة تمر بسلام.

وصعد إلى السيارة، وجلس بجانب السائق، وتحركت السيارة خارجة من الحارة، إلى بيت القريعى، وبيت العطار، بحى السلامة. وأدركت أننا لن نرحل، وأننا سنتم عامنا فى الطائف، ربما مع بعض المضايقات.

وخطفت نيفين المظروف من يدى، وجلست متوهجة وقلقة. تعد الريالات، عشرات ومئات. وتضع ما علينا من ديون، فى مظاريف أخرى كنا نحتفظ بها لرسائلنا إلى أهلنا فى مصر، قائلة : هذا للبقال، وهذا لصديقتى السعودية، وهذا.. وتركتها مغادرا البيت فى بيجامتى إلى بيت القريعى القريب، فوجدت عنده على العطار، وكان القريعى جالسا يعد من رأسه، دروس الغد لطلابه.

حين عدت إلى البيت. وجدت صفين من المظاريف المرصوصة فوق المنضدة، أحدهما لسداد ديون نيڤين، والآخر لسداد ديونى. قلت لها :

ـ كم بقى لنا من الفين ومائة ريال.

فقالت لى بوجوم :

ـ أربعمائة وخمسين ريالا. ويبقى علينا إيجار هذا البيت ستمائة ريال عن ثلاثة أشهر، وثمن المياه والكهرباء.

فقلت لها :

ـ نعمة. لا تحملى هم الديون الأخرى. ولن يفعلوها معنا فى أى شهر آخر. وعلينا أن ندخر من رواتبنا القادمة لسداد بقية الديون.

عندئذ قالت لى نيڤين بصوت عرافة :

ـ لكن أحدا منكم، لن يعود إلى المملكة مرة أخرى، فى أى سنة قادمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقلت لها بيقين:

ـ وأعدك. لن نذهب للعمل فى أى بلد آخر، فلا أكره سوى الإهانة، وتسول أجرى ممن استأجروننى.

فى المدرسة، عرفت من طلابى ماحدث فى فترة اعتصامنا. فى اليوم الأول، ذهب الطلاب كعادتهم إلى مدارسهم. ودخلوا الفصول، وانتظروا صامتين. كانوا قد عرفوا، مع شروق الشمس، من أهلهم، بنبأ الاعتصام العظيم. لكنهم ذهبوا إلى مدارسهم، وجلسوا ينتظرون فى الفصول صامتين، وكأنهم معتصمون بدورهم، وهم موقنون بأن مدرسا مصريا واحداً لن يدخل فصلا. وبعد أن مضى من الحصة الأولى ربع ساعة، بدأ طلاب فصل يزومون من أنوفهم، وهم مطبقو الشفاه، زوم احتجاج، كزوم القطط فى الليالى الباردة لتسلى نفسها، وتدفئ أجسادها. وسرعان ما انتشر الزوم من فصل إلى فصل، ومن طابق إلى الطابق الذى تحته، أو الذى فوقه، بل من مدرسة إلى مدرسة، حتى بدت الطائف كلها كأنها تزوم، كزوم الأرض فى وقت زلزال عصيب. وأسرع مدير المدرسة، ليوقف زوم القطط، وزنين النحل، قال له خادم غرفته :

ـ إن الزن قد بدأ بالفصل الذى كان يدرس فيه، من أرسل البرقية إلى عبدالناصر. ودخل المدير فصلى، واستوقف طالبا، قال له :

ـ ما هذا الزن؟ لماذا؟

فقال له الطالب :

ـ لست أنا. اسأل الآخرين.

وظل الزن مستمراً، والشفاه مطبقة، والزن يسمع من الأنوف، ولا يرى ولا يمكن معه أن تحدد أنفاً بعينه مسئولا عن الزن، أى أنف.

وغادر مدير المدرسة فصلى مسرعا، وراح يطوف كالمحموم، وفى تؤدة بالغة بين الفصول، ثم عاد إلى غرفته، وتحدث بالتليفون، وإثر مكالمته نادى خادم الجرس، قائلا له:

ـ دق جرس الانصراف من الدوام، إلى أن يتوقف الزن، وينصرفوا.

كانت مدارس الطائف متقاربة، كلها فى حى واحد. فبدا ذلك الحى، مثل حى به كنائس تدق فيه الأجراس معا بانتظام، وزوم الطلاب يتجاوب معها فى إلحاح مستمر بدوره، إلى أن غادروا المدرسة، وهم لا يزالون يزومون. وعند ذاك توقفت الأجراس فى مدارس الحى.

وفى اليوم التالى، ذهب الطلاب إلى المدرسة، فوجدوها مغلقة الأبواب والنوافذ، وخارج الباب الرئيسى للمدرسة، كان حارسها جالسا، يقول لجماعة من الطلاب بعد جماعة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ المدرسة فى أجازة اليوم.

وفى اليوم الثالث قال لهم الحارس :

ـ المدرسة فى أجازة إلى أجل غير مسمى.

عندئذ لم ينصرف الطلاب عائدين إلى بيوتهم، فقد انتظروا، وتجمعوا، وساروا فى جماعات إلى مدرسة، تلو مدرسة وتزايدت الأعداد، تلو أعداد، وهم يهتفون.

●

احتجزنى مدير المدرسة مع آخر الدوام، قائلا لى، بحجرة المدرسين:

ـ أريد أن أتحدث معك.

التفت إلى القريعى، والعطار، فبادرنى مدير المدرسة بقوله :

ـ أريدك وحدك، من فضلك، فى مكتبى.

واستقبلنى، فى مكتبه، عند الباب، مرحبا، وطلب منى أن أجلس، وطلب لى شايا، وأمر خادم غرفته بإغلاق الباب علينا، ثم جلس بجانبى، وقال لى بهدوء :

ـ هذه هى أول مرة، يحدث فيها اعتصام بالمملكة.

فلم أرد عليه بكلمة، قد تؤخذ على. وظل وجهى محايدا، يخفى انفعالاتى، حتى لا تضحى المديرية بى، بعد أن أخذ زملائى رواتبهم. وعاد مدير المدرسة يقول لى :

ـ وهذه أول مرة، تحدث فيها مظاهرة من الطلاب بالمملكة.

فلزمت صمتى، وأنا لا أنظر إليه، وكأننى غاضب، ولا أزال غاضبا. عندئذ قال لى ضاحكا. وكأنما قد تآخينا، وبصوت هامس، وكأننا نتآمر معا :

ـ ما رأيك فى تطعيم شعب المملكة بالمصريين. نصف سعودى، ونصف مصرى؟!

أدركت الشرك الذى ينصب فخاخه لى، فلذت بالصمت، واعتصمت به، فقال لى عاتبا :

ـ وفى بيتك؟

فقلت له :

ـ ضع نفسك فى مكاننا، وظروفنا فى أى بلد.

فقال لى :

ـ أقدر. أقدر. ولكن الصبر. الصبر جميل.

فقلت له :

ـ الحاجة تقتل الصبر. والبيع المؤجل يقتل الصابرين. وكان عليكم أن تعطوا الأجير أجره، حتى قبل أن يجف عرقه.

صمت عندئذ برهة، وهو يدق بمؤخر قلمه، ظفر إبهام يده الأخرى، ثم قال لى، وكأنه صوت المملكة بأسرها.

ـ تظنون أننا أغنياء بترول. لكن دخلنا فى العام الماضى من البترول، ثلاثمائة مليون دولار فقط، ودخلنا القومى ستمائة مليون دولار.

فقلت له :

ـ متعكم الله بالغنى، فنحن لا نحلم به. نحلم عندكم بأجورنا فقط. وحلمنا ضرورة، و نحن عندكم ضيوف. ثم أنكم قد دفعتم أجور المدرسين سوانا فى مدن المملكة وقراها الأخرى.

فنهض واقفا، وهو يقول لى :

ـ لا يغلبكم أحد يا مصريون.

ووقفت لوقوفه، فقال لى :

ـ لدى فكرة، أريدك أنت، أنت بالذات، أن تشرف لنا على مكتبة المدرسة، وتفتح قاعة المطالعة بها للطلاب ليلا.

وصمت لحظة، ثم قال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ولك أجر مائتا ريال شهريا، نظير ذلك.

فقلت له :

ـ أشرف على المكتبة. نعم. من أجل الطلاب جئنا هنا. لكن، هذه المكافأة اسمح لى. اصرف النظر عنها.

فقال لى بدهشة :

ـ لم ؟

قلت لفورى :

ـ ماذا سيقول زملائى وطلابى عنى، إننى كنت أسعى لذلك.

عندئذ قال لى :

ـ أمرك عجيب. تطلب المال، ولا تريده. كيف؟

وقبل أن أرد عليه، قال لى :

ـ قدرت أن ثقافتك عالية. لكننى فى هذه اللحظة، صرت أخشى منك على طلابنا.

ابتسمت، وقلت له :

ـ بوسعك أن تطلب ترحيلى إلى وطنى فى الحال، وسأقبل ذلك، بشرط الوفاء بعقدى معكم. رواتبى كلها عن شهور الدراسة، وشهور الأجازة الصيفية، وتذكرة طائرة لى، ولزوجتى. فأنتم آنئذ من فسخ العقد.

فابتسم بدوره وقال لى :

ـ لن أطلب ذلك قط.

وتوقف لحظة. ثم مد يده إلى مكتبه، وتناول من فوقه عددا من مجلة الآداب. وقدمه إلى :

ـ حمل البريد هذه المجلة، ولك بها قصة وتأثرت بها حقا. واعذرنى. أنت تعرف ظروف المملكة، وظروف عملى.

بقدر ما ضقت به، بقدر ما فرحت به فى لحظة، وبهذا العدد من المجلة، وبه قصتى.

وأدركت وأنا فى الطريق إلى بيتى، أننى صرت شخصية شهيرة بالطائف، محترمة ربما، لكنها تخيف، وتثير الذعر والحذر والتحسب من الاقتراب منى، وقلت لنفسى : فليكن.

وقالت لى نيڤين، حين عرفت منى قصة رفضى للمائتى ريال :

ـ فقرى! لماذا جئت بى إلى هنا إذن؟ وكيف تغترب بى وكل راتبك هو سبعمائة ريال؟

كان اليوم التالى يوم جمعة وكنا قد قررنا فى الليل، أنا والقريعى والعطار، أن نقوم برحلة اختبار، بعد أن سددنا ديوننا، وهززنا الطائف هزا. ذهبنا إلى مسجد ابن عباس وأدينا صلاة الجمعة، وفى هذه المرة لم يتحدث خطيب المسجد، عن المصريين الكفرة، واستعمارهم الثقافى. ومررنا فى طريق العودة على الجزار، فلم يقل لأحدنا : رح. لا أبيع لمصرى. وعلى البقال، فلم يقل لنا: بالبيع المؤجل.

كانت سماء الطائف، صافية، وقريبة، بها سحب بيضاء متناثرة، وقلت لرفيقىّ، ونحن نفترق إلى أن نلتقى فى الليل :

ـ الطائف مدينة جميلة.

مادان ساروب
ت: حسن طلب

مابعد البنيوية.. ومابعد الحداثة
أوجه الاتفاق والاختلاف#

قدّم البنيويون ومابعد البنيويين فى الأعوام الثلاثين الأخيرة أو نحوها، إسهامات بالغة الأهمية للفهم الإنسانى فقد انتج كل من **ليڤي شتراوس، ولاكان وديريدا وفوكو وديلوز وليوتار** مجموعة من الأعمال المؤثرة. وعلى الرغم من أن البنيوية ومابعد البنيوية تختلفان اختلافاً بعيداً ـ فالنظرية الأخيرة لا تستخدم علم اللغة البنيوى فى عملها ـ فإن هناك بعض أوجه الشبه بينهما: فالطريقتان كلتاهما تقومان بمهام نقدية.

هناك أولاً نقد الذات الإنسانية. ويشير مصطلح **الذات** Subject. إلى شيء مختلف تماماً عن المصطلح المألوف بدرجة أكبر: الفرد Individual. إن المصطلح الأخير يعود إلى عصر النهضة، ويفترض أن الإنسان قوة حرة مفكرة؛ وأن ما يقوم به من عمليات فكرية غير مشروط بالظروف التاريخية أو الثقافية. وهذه النظرة إلى العقل عبَّر عنها **ديكارت** فى عمله الفلسفى، ولنتأمل هذه العبارة: **أنا افكر إذن أنا موجود.** إن «أنا» **ديكارت** تزعم أنها كاملة الوعى، ومن ثم فهى عارفة بذاتها، إنها ليست مجرد «أنا» مستقلة، ولكنها أيضاً متسقة Coherent. أما التفكير فى منطقة نفسانية أخرى مناقضة للوعى، فلم يكن مما يسمح به الخيال. إن **ديكارت** يقدم لنا فى عمله راوية Narrator يتخيل أنه ينطق من غير أن يكون فى اللحظة نفسها منطوقاً.

ولقد أطلق البنيوى البارز **ليڤي شتراوس** على الذات الإنسانية – التى هى مركز الوجود ـ اسم : طفل الفلسفة المدلل، ونصَّ على أن الغاية القصوى للعلوم الإنسانية ليست فى تعيين الإنسان، بل هى فى إلغائه،

(#) هذه ترجمة لنص مقدمة الكتاب الذى صدر فى لندن عام ١٩٨٨ تحت عنوان: (دليل تمهيدى لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أصبح هذا هو شعار البنيوية. لقد ألغى فيلسوف اليسار البارز **لويس التوسير** الذات، وهو يقاوم المذهب الإرادى السارترى Sartrean Voluntarism عن طريق إعادة تأويل الماركسية على أنها نزعة لا إنسانية Anti-humanism نظرية.

ولئن كانت البنيوية قد مضت قدماً، فإن القراءة الجديدة للماركسية هى التى عجلت بذلك، بغض النظر عما أصاب البنيوية بسبب هذه القراءة من انحراف وتعثر. لقد حاول **التوسير** بعد أحداث ١٩٦٨ أن يعدّل نظريته، ولكنه إجمالاً لم يطور عمله، وكانت النتيجة طمساً تدريجياً وفناءً للماركسية الألتوسيرية مع أواسط الثمانينيات.

أراد مابعد البنيويين، مثل **فوكو**، أن يفككوا المفاهيم Conceptionsالتى كنا إلى الآن نفهم الإنسان من خلالها. إن مصطلح «ذات» يساعدنا على أن نفكر فى الواقع الإنسانى باعتباره تركيباً Construction، باعتباره إنتاجاً للأنشطة الدالة الى تجمع بين كونها متميزة ثقافياً ولاواعية Unconscious فى عمومها. إن مقولة الذات تضع فكرة النفس Self المرادفة للوعى موضع الشك؛ إنها تبطل مركزية الوعى.

إذن يريد مابعد - البنيويين أيضا أن يلغوا الذات إلى حدٍ يمكن معه أن يقال إن **ديريدا وفوكو** ليس لديهما «نظرية» عن الذات، ويستثنى **لاكان** الذى انقاد إلى «الذات» بسبب تكوينه الفلسفى الهيجلى، والتزامه بالتحليل النفسى. والذى لم تدركه معظم هذه النظريات، هو أن «البنية» و «الذات» مقولتان متواقفتان Interdependent(أى تتوقف إحداهما على الأخرى.) إن فكرة وجود بنية ثابتة إنما تعتمد فى الحقيقة على تمييز «الذات» عنها، ويستطيع المرء أن يرى كيف أن الهجوم الشامل على «الذات» قد جاء فى وقته المناسب، متجها أيضاً إلى دحض فكرة البنية.

وهناك ثانيا النقد الذى وجهته كل من البنيوية وما بعد البنيوية للنزعة التاريخية Historicism، ففكرة النمط العام فى التاريخ تجد لديهما نفوراً، وفى نقد **ليفى شتراوس** فى (العقل البرى The Savage Mind) لسارتر مثل شهير يهاجم فيه رأى سارتر فى المادية التاريخية وزعمه أن المجتمع الحالى أسمى من حضارات الماضى و هو يمضى حينئذ ليقول إن نظرة **سارتر** التاريخية للتاريخ ليست بالعمل المعرفى الصحيح. وسوف نرى فى مناقشات لاحقة كيف أن **فوكو** قد كتب عن التاريخ بدون الأخذ بفكرة التقدم Progress، وكيف أن **ديريدا** يقول بأنه لا توجد للتاريخ نقطة نهاية.

وهناك ثالثاً **نقد المعنى**، فبينما كانت الفلسفة فى بريطانيا عميقة التأثر بنظريات اللغة فى أثناء السنوات الأولى من هذا القرن (وأنا اقصد عمل **فتجنشتين وآير** وآخرين)، لم يكن الحال كذلك فى فرنسا. ويمكن القول أن البنيوية حققت إلى حدٍ ما الدخول المؤجل للغة فى الفلسفة الفرنسية، وقد نتذكر كيف أن **سوسير** أكّد التمييز بين الدال والمدلول، فالصورة الصوتية لكلمة (تفاحة) هى الدال، ومفهوم (التفاحة) هو المدلول، والعلاقة البنيوية بين الدال والمدلول تنشئ علامة لغوية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذه جميعاً تتألف اللغة. والعلامة اللغوية تكون اعتباطية، وهذا يعنى أنها تمثل شيئاً ما عن طريق الاتفاق والاستعمال الشائع، لا عن طريق الضرورة. وقد شدّد **سوسير** على فكرة أن كل دال قد اكتسب قيمته السيمانطيقية (المعذبة Semantic) فقط بفضل موقعه الذى يتفاوت داخل بنية اللغة، وفى هذا التصور للعلامة يكون هناك توازن حرج بين الدال والمدلول.

إن المدلول فى مابعد البنيوية، بإرسال القول، قد تدلّت منزلته بينما أصبح الدال هو المهيمن، ويعنى هذا أنه ليس هناك مطابقة جزء. بجزء One-to-one بين القضايا Propositions والواقع. يكتب لاكان مثلاً عن «الانزلاق المتواصل للمدلول تحت سطح الدال»، ويذهب الفيلسوف مابعد البنيوى **ديريدا** إلى ماهو أبعد، فيعتقد فى وجود منظومة من الدوال الطليقة، تكون نقية وبسيطة وبدون علاقة قابلة للتحديد مع أى مرجعيات خارج اللغة على الإطلاق.

وهناك رابعاً **نقد الفلسفة**. كتب **التوسير** فى عمله المبكر عن الممارسة «النظرية» وبرهن على أن الفلسفة الماركسية كانت علما وقد أقام تفرقة واضحة بين **ماركس** الشاب الذى كتب من خلال أيديولوجية هيجلية مثيرة للجدل، وبين **ماركس** الأنضج الذى كان بفهمه للعمليات والمفاهيم الاقتصادية عالماً كبيراً. ويجب أن نسجل أن البنيويين حين نقلوا اللغة إلى قلب الفكر الفرنسى، فإن هذا قد تم بطريقة غير فلسفية، إنها طريقة تشابه تلك التى أخذ بها **كونت ودوركايم** فى وقت سابق.

أما وقد ألمحت إلى بعض أوجه الشبه والتواصل بين البنيوية ومابعد البنيوية، فإنى أود أن أذكر بعض السمات المميزة لما بعد البنيوية. ففى الوقت الذى ترى فيه البنيوية أن الحقيقة قائمة وراء نص ما، أو داخله، فإن مابعد البنيوية تبرز أهمية التفاعل بين القارئ والنص باعتباره يمثل الإنتاجية Productivity. إن القراءة - بتعبير آخر - قد فقدت مكانتها باعتبارها استهلاكاً سلبياً لإنتاج ما، لتصبح إنجازاً. إن مابعد البنيوية شديدة النقد لوحدة العلامة الثابتة (وجهة النظر السوسيرية)، وتتضمن الحركة الجديدة تحولاً من المدلول إلى الدال: ومن هنا ينشأ انحراف دائم على طريق الحقيقة التى فقدت أية وضعية شرعية أو صيغة نهائية Finality. لقد أنتج مابعد البنيويين أعمالاً فى نقد المفهوم الديكارتى التقليدى للذات المركزية Unitary Subject، الذات الخالقة Subject/ author باعتبارها منشأ الوعى ومصدر المعنى والحقيقة، وقد سيقت حجج على أن الذات الإنسانية لم تكن تملك وعياً موحداً لولا أن اللغة هى التى شكلت هذا الوعى. إن مابعد البنيوية تتضمن باختصار نقداً للميتافيزيقا، ولمفاهيم السببية والهوية والذات والحقيقة، وقد يبدو ذلك كله لأول وهلة صعباً وتجريدياً، ولكن هذه القضايا سيتم توضيحها فى الفصول التالية.

إن التواصل مابين البنيوية ومابعد البنيوية، لأعظم من ذلك الذى بين البنيوية والفينومينولوجيا، إلا أن هناك كثيراً من المفاجآت والتناقضات، فعالم التحليل النفسى الفرويدى **لاكان** قد درس **هيجل**، ومابعد البنيوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديريدا، درس هوسرل وهيدجر درساً عميقاً؛ ودراسات فوكو التاريخية قد تأسست على الفروض المستخلصة من نيتشه.

إن النصف الأول من هذا الكتاب، هو تقديم للنظريات المختلفة والبيانات المتنافسة لزعماء مابعد البنيوية: جاك لاكان وجاك ديريدا وميشيل فوكو. لقد شارك هؤلاء المفكرون فى حالة فلسفية متميزة متضاربة مع مفهوم البنية، ولكنها أيضا مضادة تماماً للعلم؛ وبشكل متطرف، لقد ارتابوا فى مكانة العلم نفسه، وفى إمكانية الموضوعية لأية لغة خاصة بالوصف أو التحليل، ورفضوا الفروض المتضمنة فى النموذج السوسيرى لعلم اللغة، الذى تأسست عليه البنيوية، إن الموضوعات المفحوصة فى الفصل الأول والثانى والثالث تشمل: التحليل النفسى، وطبيعة اللغة ودورها، والنفس والرغبة، والتفكيك، ويقظة العقل الأناتى، وتوسيع أجهزة الضبط الاجتماعى، والارتباط المتبادل بين المعرفة والسلطة.

فى الفصل الرابع فحصت عمل الجيل الأحدث من ما بعد البنيويين، مثل جيل ديلوز وفيليكس جوتارى وجان فرانسوا ليوتار وآخرين (الفلاسفة الجدد). وبرهنت على أن كثيراً من الاعتقادات المميزة لما بعد البنيويين، إنما تعود بجذورها إلى فكر نيتشه. وفى الفصل الخامس فحصت أطروحة ليوتار عن الطبيعة المتغيرة للمعرفة فى مجتمعات الكومبيوتر، وهو ذلك الذى يسميه الوضع ما بعد الحداثى POstmodern Condition، وقد أعقب ذلك مناقشة حول الجدل الجارى عن مابعد الحداثة ونقدها لمشروع التنوير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهدى أفرينه

توقيعات ببياض فاقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حبر يحن الى قرائحنا العتيقة
حِبْرٌ يئنّ
على الأصابع
لَوثَةٌ فى الكَفّ
فى الكلمات
مِحبرةٌ تَسفّ صدى الرّفوف
تمطّ عرش حروفها المتعاليات
بَيْنَ السطور
حِبْرٌ تكلّس
فى يَدِ الخزّاف

حِبْرٌ عاربٌ متوحّدٌ
للمرّة الخمسين
تمتنع العَناوِن
في انتظار رسالةٍ
مختومَةٍ بالدّمْع

مِنْ سافو

حِبْرٌ يُراوِدُ
مَطْلعًا
فِي بَال
جَدّ النّمل

حِبْر يئنّ
عَلَى خَوَاءْ
بِبُرودةٍ
وبدونِ بَرْقْ

وَلَدَىّ قِرْدٌ قَارِسُ النّظراتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق الأغاني
وبغير إذن أبي الفرج
يتفقّدُ الشعراءَ
في كَفّي
وَيجبِرُهم على التّوقيع
يَوميًا عَلَى جُمَلِ البياضْ.

حِبْرٌ يُزَوّقُه
لُعَابُ أنَاملٍ مُتهتّكَهْ
فِي دَفتر اللاّ شيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حِبْرٌ يَرُشّ
عُيُونَنَا
بالرّيش
والورق العَتِيقْ
يَفُضّنَا بِخَروفنا الخَرْساءِ

حِبْرٌ
جَفّ فِيهِ الخَطّ

وانسَابَتِ
الأعضَاءُ .

حِبْرٌ
يُوزّعُ (بالمَجَانِ)
عَلَى مَراسِي النّثرِ
أرضَهُ
لأنسَى البحرِ والأسماءَ
يَكتبُنِي ويمحونِي مِرَاراً
بالحَفِيفِ
عَلَى الوَرَقِ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حِبْرٌ تَقطّرُ
بالنشيجِ
وبالعَرَقْ
يَصِلُ انحِبَاسَ الصّوتِ
بالزّبَدِ الفسيحِ
فِي نَثرِ ريلكه .

يتثاءَبُ العنوانُ فَوقَ
أرِيكَةٍ هَزّازةٍ

مِن شِعرِكَ البَرّدانِ
قَمَت أسطُرٌ متبهورةٌ
بالنّحتِ فى ظَهرِ الغلافِ .
هُناكَ سَطرٌ دَاخَ بالتنقيحِ
سَطرٌ ضَاقَ بى
وبِلَفظِهِ المَجرورِ .
سَطرٌ بَاهِتٌ فى الضّفّةِ الأخرى
يَتيهُ
بِرَنينِهِ الطلّلىّ
سَطرٌ فى دِنَانِ الظّنّ
يَشطَحُ بِالخَيالْ ...

.....

سَطرٌ
يَجُرُّ قَنَادِلاً مَنحُولةً
وفراخ لَفظٍ دَارِجٍ جنباً
الى جنب المطالع فى زِحَامِ
اللّفظِ وَجهٌ طَالعٌ
مِنْ حلقةِ الواواتِ كاليَفسُوبْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عَبَرتْ أخيراً إخماتوفا

وغُرابُ بو

وبناتُ طاغورٍ

عَبَرْنَ عَلَى قوافٍ

انتَظَرتْ مُرُورَ بيسوا

بقَطيعهِ المنحولْ

لكنَّ بيسوا

تَدَثَّرَ بالغُبارِ وبالكَرى .

مُذْ نَحنَحَةٌ تَراءَتْ

كَانَ بيسوا يُرَقِّصُ نَثْرَها

كالأُلْعُبانِ على حِبَالِ الرَّمْزِ

وَيُبَدِّلُ الأقمارَ والساعاتِ

يُفضِي لِشَمْعِ قُوطٍ أقْدَمِينْ

بِفَرائِدِ التَّنجيمِ كانتْ عَيْنُه

عَيْنُ المُنَجِّمِ وهي تَفْرِكُ فِي خُفُوتٍ

أنْجُمَ البَحْرِ القديمةَ في قميصِهِ

تَحْتَ يَاقَةِ صَمْتِهِ يتبتَّلُ

الشُّعَرَاءُ والزُّهادُ ثَمَّتَ دَفْتَرٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لَحِبةٌ وَ ثَمّ قَيَاثِرٌ مغمومةٌ فى الدّمّ
أصبغه النّبيّذى الضئيلُ
بدا يُرَفرف فى الجحيم

وَ فى العُيُونِ الزّرْقِ
فى الميناء
تنطفئ القواربُ والشّوَارِعُ والغناءُ
خَرِيرُ نَهْرِ التاج فى قَمَرٍ
الخريف المُختفى تَبْدُو الرّموزُ
حَيّةً تَترى الأغَانى مِنْ جَنَاحِ
فَراشَةٍ عَمْياءَ
يَحْذوها النّدِيذون اليَتَامى .

لشبونة أخرى
تُرقّب شجوها
بنشيده البحرىّ
أى الهرامسةِ الشّدّاةْ
سيشيدُ لى بَابَ المتاهة

للقصيدِ ؟

بل أىّ نبّاش جليلٍ

تحت هذى الأسطر

الجوفاءِ يخلع عن قناعىِ

عُرْيَهُ الواقىِ

ويشحذ لىِ الزوابع فىِ يَراعىِ

كَانَ يسوا الآخِيرْ

يُضَاعِفُ الآنْدادَ فى ظِلٍّ يَنُوءُ ....

ويَتّقِى أنْدَادَهُ الجُدد القداس

بالتّنكّرَ فى دَواوين الهجاءْ

وبِكَمِّ بَذلته السّواد

وبخبرة الفانى

يُغَالِبُ سَكْرَةً عَلِقَتْ

بِأذيال المراثى

وَيَذُقْ نَاقُوسَ الرّمادْ

ابن الإشارة

ربما اندلع حريق فى الاسطبل دفع العشرات من الخيول الهائجة لتسرع بالفرار من النار المجتاحة. لم تكن خيولا حيوانية من لحم ودم، وإنما خيول من حديد، أشكال وألوان وأحجام، يتوالى اندفاعها المستعر لعبور الإشارة الخضراء. ثمة رعب فى عيون سائقيها الذين يخطفون النظرات من بعد للدائرة الضوئية.. يتمنى كل واحد وهو واجف القلب أن تظل خضراء حتى يتجاوزها، وبعد ذلك فلتحمر إلى الأبد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهر يتدفق بهذه الآلات المجنونة لتتجمع بعد لحظات قليلة فى بحيرة الإشارة.. قفز العسكرى المايسترو نافخًا صفارته، مشيرًا بالوقوف بينما سمح لقوافل أخرى فى المقابل كى تجرى وتتزاحم وتصرخ وتتلاطم وتنفث دخان غضبها من الانتظار الطويل واللهفة لمبارحة مستنقع الوقوف المستفز.

كنت أتمنى الإفلات منها، لكنها اصفرت بغتة وما لبثت أن احمرت مكشرة عن نظراتها لتهدد من يفكر فى متابعة السير. لو كانت السيدة التى أمامى أسرع قليلاً لعَبَرَت وعبرت فى إثرها. لقد تعودت إذا اقتربت من هذه المساحة الحرجة أن أركب السيارة التى أمامى وأندفع كما تندفع كل السيارات.

نفض الفوطة الصفراء بيده الطرية ولد أصفر صغير، وتقدم قافزًا إلى السيارات التى أوقفتها أمامه الإشارة. بعثر نظراته الخاطفة على الصف الأول. كان الشارع العريض يضم أربع سيارات تتساقط وتتقاطع على زجاجها الأمامى ألواح من أشعة الشمس تنعكس على عينيه فتخفى عنه من بالداخل.

ترك الأولى فهى صغيرة وقذرة بدرجة لن يؤثر فيها مرور فوطته على زجاجها المبقع ولا لحم هيكلها الخشن والمخبوط

فى عدة مواضع مع احتمال أكيد بضآلة العائد.. الولد رغم صغره ومهما كان حديث العهد بهذا العمل لا يخلو من نظرة سديدة تعين عقله الأخضر على الاختيار. بعدها يندفع بسرعة توازى سرعة تغير الإشارة فى التقاط أكبر قدر من النقود من أيدى أصحاب السيارات.

أسرع إلى السيارة الفارهة التى تحتل مساحة كبيرة من عرض الشارع. دفع يده بالفوطة ليمسح زجاجها الأمامى، وفى نفس الوقت ألقى نظرة خاطفة على صاحب السيارة. لاحظ السيجار البنى الغليظ يتراقص على جانب فمه. جاءته الإشارة بإصبع واحد كى يبتعد.

أعاد الطلب بانحناءة من رأسه ونصف مسكنة وربع بسمة تتمنى وترجو أن يوافق على المسح. أشار له بيده السمينة أن يبتعد تمامًا عن السيارة.

طار الولد فحط على السيارة التالية. بيضاء نظيفة جدًا ولامعة، كأنها خرجت للتو من المصنع، تقودها سيدة حمراء لها شعر أصفر طليق تبدو عليها سيماء العز والرفاهية. تهز رأسها على إيقاع موسيقى. لم أتبين إذا كانت تصاحبها موسيقى تصدر عن مسجل السيارة أو أنها تدندن من تلقاء نفسها لتدفع عن روحها ملل الانتظار، أو لعلها سعيدة، والروح من فرط الرضا تغنى.

كانت تقف أمامى مباشرة. الولد يمسح لها زجاجها وهى تدندن.. ولم يحرم الصغير نفسه من النظر إلى وجه السيدة ولحمها الأرجوانى البض وعافيتها المتوهجة.. إنها لابد مختلفة عن أمه وكل نساء الحى الذى يقيم فيه ومختلفة أيضًا عن كل من رأى من نساء.

مد يده فأعطته نصف جنيه، دسه فى جيبه وأسرع إلى السيارة الرابعة. أشار له صاحبها بازدراء وقبل أن يصل إليه كى يبتعد.. فأسرع قافزًا إلى الصف الذى أقف وسطه. بدأ بالسيارة التى إلى يسارى. رأيته بوضوح وهو يدور حول السيارة. كان دقيق الملامح.. جميل الوجه لولا أنه كان متسخًا أشعث الشعر.. تغلغل فيه التراب والعرق والهباب.. كان يلبس قميصًا أكبر من مقاسه، تحته بنطلون ممزق لا يبلغ نصف ساقيه، بينما أصابع قدميه تبرز من فروة حذاء أسود، شبع جريًا وركلاً فى الكرات والحجارة.. لم يزد عن الثامنة أو التاسعة.. يتقافز بخفة ويهتز مع حركة يديه، وينفخ فى الزجاج بكل ما أوتى من أنفاس حتى يرى البقعة الضبابية الغائمة، فيمسحها ويلمع الزجاج ويعيد الكرة فى موضع آخر، وبعد كل مسحة يرسل نظرة إلى صاحب السيارة والسيدة التى تجلس إلى جواره، ليتأكد من أنهما راضيان عن عمله.

توقفت يده فجأة وتوقفت ملامحه وتيبست كل أعضاء بدنه الهزيل.. ما عاد فيه شىء يتحرك أو ينبض.. حى ميت..

استمر يصوب نظراته خلال الزجاج المغلق.. كان هناك ولدان وبنت، أكبرهم فى مثل عمره يلحسون الجيلاتى.. مضى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتابعهم بانبهار شديد وهم يلحسون ويبتلعون الجيلاتى الذائب.. بكل حواسه يلحس معهم ويحاول أن يستنفر مخيلته ليتصور الطعم.. لكنه فيما يبدو لم يفلح فظل ينظر.

لم أستطع أن أسحب نظراتى لأتابع حركة الإشارة، كنت مشدوداً إلى عينيه اللتين كانتا مسرحًا لروحه الهائمة، تطير فى فضائهما عصافير الحرمان ويتوالى التحديق.. هل كان يحسب أن طول التحديق سوف يسحب له الجيلاتى من قرطاس البسكويت.. ربما جال بخاطره أنه لو صبر قليلاً وتابع الجيلاتى الذى يتقطر فى الحلق جدولاً من حلاوة أسطورية لا قبل له بها ويتلقاها الأولاد بسعادة بالغة تتبدى على صفحات وجوههم فتنقشها بالبهجة والصحة والامتلاء والفرح.. ربما جال بخاطره أنه لو صبر قليلاً قد يعطيه أحد الأولاد نصيبه أو تدعوه لذلك الأم أو الأب.

كانا مشغولين عنه، وأنا به مقيد، عيناى عليه لا تبرحانه أرمق بالإشفاق كل نظرة وحركة.. كان قد استولى علىَّ ولا أملك الفكاك، وكانت عيناه بحيرتين من الرغبة الأسيانة والجوع، ولابد أن المرارة كانت تعتصره وتذيبه كما يذوب الجيلاتى فى حرارة الأفواه الصغيرة.

قرر أن يطور من أدواته فبسط كفيه على الزجاج ليشاركاه النظر، ووضع فمه على الزجاج علَّه يستطيع أن يلمس هذا الجيلاتى - أو تسقط فى فيه خطأ نقطة من السائل المذاب.

نهض أحد الولدين وكان يرتدى قميصًا أصفر وبنطلونًا قصيرًا أخضر، وفوق رأسه قبعة حمراء. أخذ ينظر إلى الوجه المطل عليه من الخارج، من قلب النهار ذى الضوء الشاهق .الولد الآخر فوق كرسيه الإسفنجى يتقافز، والبنت تواصل بلسانها الملون لحس الكتلة الملونة الذائبة، صاحب الفوطة الصفراء يحدق فى الجميع.. يتابع الكائنات اللاهية الفرحانة ويحدق فى السنتهم الملونة بلون المانجو ولون الشيكولاتة.. واللبن والفراولة، لا يكاد يشعر بأشعة الشمس المتقدة.. ينظر كالمنوم فى ثبات وذهول.

الأولاد بالداخل يمدون أيديهم بقراطيس الجيلاتى فى اتجاهه، يركض عصفور قلبه النزق ويستعد للتحليق عبر الزجاج، يمد الولد لسانه ليرتوى بلحسة واحدة من الحلوى الملونة السائلة، لكن القراطيس قبل أن تصل إلى الزجاج الفاصل بينهم تعود مسرعة إلى الأفواه المفتوحة والألسنة المسنونة وسرعان ما يضحكون.

كأن رصاصة أطلقها الصياد فطارت العصافير المطمئنة التى كانت تحلم بالفضاء الجميل والحب.. أفلتت السيارة من بين يديه. كان كالغائب عن الوعى فأوشك على الوقوع.. تماسك ومضى يحدق فيها ساخطًا، كأنها سرقت منه ما هو أعز من الروح.

فى لحظة اندماجه مع مشهد الجيلاتى المصيرى الرائع خانته السيارة وتركته وحيداً لا يبقى له إلا طعم الأشياء المرة التى عاش منذ ولد لا يعرف لسانه وبدنه وروحه غيرها.

أفاق على صراخ السيارات التى يقف فى طريقها. اضطرب. حار كيف يهرب من أمامها، كان مشغولاً بحاله ومرعوبًا من السيارات وآلات التنبيه التى هجمت عليه بقسوة لتفرى جسده وتدقه فى الأرض لتضاعف من حيرته وتزيد ضآلته وهوانه.

أخيرًا قفز إلى الرصيف واستند إلى الحائط وعيونه لا تزال معلقة بالسيارة التى خطفت قلبه.

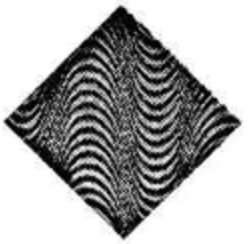
تنبهت إلى زئير آلات التنبيه القادم من ورائى يصك سمعى بعنف..كنت قد غفلت تمامًا عن الإشارة ونسيت انى أنتظرها بحرارة، كان مشهد الولد يوقفنى بين عينيه.

انطلقت بسيارتى دون أن تفارق خيالى صورته. حاولت أن أتصور ماذا فعل بعد ذهابنا..كنت أتمنى أن يصل إلىَّ كى أعوضه عن الجيلاتى الذى تعذب كثيرًا من أجله.

هل ظل مستندًا إلى الحائط ثم ما لبث أن ثقلت على بدنه النحيل صورة الأولاد فتساقط تدريجيًا إلى الأرض وجلس مقرفصًا يبكى بلا دموع وبلا صوت يواصل التحديق فى حنق إلى السيارة الهاربة؟ أم تراه تسلل إلى أقرب محل للجيلاتى بعد أن قاوم كل الأوامر الحديدية ذات المخالب والضرب المبرح الذى من المتوقع أن يحطم عظمات جسده الضاوى، ومضى فاشترى الجيلاتى وأدار ظهره لكل سيارات العالم التى تود لو يمسح زجاجها الملطخ وعكف يلحس الجيلاتى ويلون لسانه بمختلف الألوان.. ماذا تراه بالضبط فعل؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عقلى يحدثنى أنه ترك كل هذا، ولم يفكر فى أى شىء ولم ينتظر انتهاء نهر السيارات المتدفق فى عنف وأسرع إلى السيارات التى تقف فى الإشارة من الجهة الأخرى ليواصل مسح الزجاج، ويمد يده ليأخذ أتعابه وينفض التراب عن الفوطة الصفراء بعد كل مسحة.



عناقيد الغضب/ فصل الختام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَمُرُّ الجنودُ على صفحةِ اللازَوَرْدِ..
على قمرٍ غارقٍ تحت ظلِّ الحمامْ..
يمرّون عبرَ الصحارى، وبين الجبالِ البعيدةِ،
في ساحةِ الأمسِ.. في ساحةِ الدّمِ والنارِ والرعدِ..
يمشون في الساحلِ الناعمِ المترامي
من المجدِ حتى بقايا الخيامْ..
يجوزون خَطَّ الخنادقِ.. خطِّ الزوالِ..
نداءَ الرفاقِ النيامْ..
وسيناءُ تشرقُ بالنورِ، خاليةً من حصونِ العدوّ،
وتبدو السماواتُ صافيةً..

ليس غيرُ الحمامِ الذى يقطع الآن قوسَ القناةِ،
ويعبر أفقَ النخيلِ..
وزيتونةٍ فرعُها فى الغمامْ..
- آن أن نستريحَ، وأن نتقيّأ ظِلَّ السلامْ..
- أيها الجندُ: هذى الصحارى لها لغةٌ، فاسمعوا بوحها..
والرياح لها نَذْرٌ، حملتها النوارس مذعورةً..
والمعابدُ خلف التلال البعيدة، لا تحجب الآن أسرارها الأزليةَ..
والأنبياء يعودون جرحى من الشرقِ، تحت ستارِ الظلامْ..
- انهم مثلنا ينتمون..
وهم مثلنا يبحثون لأبنائهم عن فراشٍ دفىءٍ
وينبوع ماءٍ، ومرعى لحملانهم،
وسكونٍ جليلٍ وهم يذرفون الدموعَ،
وهم يضعون الزّهورَ على شاهدٍ من رخامْ..
- ان أطفالهم يحلمون..
ولكن آباءهم يزرعون عناقيدَ حنظَلهم، من ضفافِ الفراتِ الى النيلِ..
يا أيها الجند: آن اذن أن تضجّ الأناشيدُ!
أو أن تسيروا على الحَبْلِ، من حافةِ النهرِ حتى شطوطِ المحالِ

وأن تسقطوا قبل لحنِ الختامْ!

يمرُّ الشهيدُ على لوحة الشرقِ..

يَرْبَدُّ وجهُ الشهيد ويهتفُ: يا مدنَ المِلْح يرحمُك اللهُ..

من يحملُ الآن وردا لقبرى؟

ومن سيهدِّئ هذ روحى بأمّ الكتابْ؟

ومن سيقود خطى القادمين مع الريح عَبْر الشعابْ؟

أيها البطلُ المستحمُّ بعطر الشهادةِ:

اغفر لنا موتةً متّها دونما ثمنٍ، تحت حدّ الحرابْ!

- هل تعودُ كما كنتَ؟

- يا سيدى: هل يعود الشبابْ؟

ولو أنى استعدتُ الفتوّةَ: هل يرجع البَيرَقُ القاطعُ الريحَ،

بين الهتاف الذى يتفجر فى الكونِ من كل نافذةٍ..

أخضراً.. أخضرا؟

هل تعود القلوبُ الجسورةُ..

وامرأةٌ من وميض البروقِ، إذا وعدتْ أنجَزَتْ..

ووجوهُ الصحابْ؟!

- ما الذى يفعلُ الوارثون على مرتقى أورشليم؟

- يؤدون جزيَتَهم! يشترون الأمانَ لحملانهم من ذئاب المراعى..

ويستبدلون الحريرَ بما قد تبقى لهم من إباءْ..

يستميلونَ وحشاً ينام على حافة الكونِ،
كيلا يزيل ممالكهم (فهي من ورقٍ.. وترابٍ.. وماءٍ)
- ان مملكتي لا تزولْ.. فلا تتركوا الوارثين يقولون عنا!
ولا تمنعوني فتى يتلقى اللواءَ
الذي يخرج الآن من ألق النار مثل الشهابْ.
- رويدَكَ.. ها نحن فوق التلال نراهم
وهم يدخلون شِباك الوعول. وهم يخرجون من الزمن العربيّ. وهم يلهثون سُدىً.. ثم يهوون فوق شطوط السرابْ!
- فلتعذني بطَلٌ،
وبندٍ تخفُّ الصحارى إليه؟ إذا لمع البرقُ بين السحابْ؟
- لم أعُدْ مطمئنا لذاك الغمامِ الكذوبِ..
(ولكنني قادمٌ ذات يومٍ مع السيلِ!)
لا أعِدُ الآن إلا بحلم يعاودني.. ودمي.. وفؤادٍ جسورٍ؛
ولحنٍ يطلّ كوجهِ أبي من بعيد، ويمضي..
(فالهث كي أستميدَ سُدىً بعضَ إيقاعه)
وسؤالٍ قديم.. قديم.. بغير جوابْ..
لم أعُدْ مطمئنا لتلك الصحارى المميتةِ،
لكنني مطمئنٌ لصوتي القديمِ.. وصورٍ أخبّؤه تحت هذي القِبابْ!

- هل ستنشد أنشودتى؟

- آهِ، معذرةً.. لم يعد يذكر العابرون هديرَ أناشيدنا!

لم تعد تبعث النارَ من تحت هذا الرمادِ..

النشيدُ يلطّخه الوارثونَ.. فأمسكْ عليكَ الجوادَ الجموحَ،

الى أن أوارىَ ألحانهُ السّرْمَديّةَ هذا الترابْ..

- هل سأبعثُ فى ليلةِ المَرْسِ؟

يا سيدى: لستُ أملكُ أنَ أعِدَ الآنَ.

فالبيدُ ليستْ تبوحُ! وبينى وبين المجَراتِ ذاك الضبابْ..

لم نسدَ الطريقَ على قاتليكَ، فعادوا لكى يقتلوكَ..

لكيلا تَهبَّ مع الريح..

كيلا يشقّ الصهيلُ سهوبَ الغيابْ!

تَمُرُّ الصفيراتُ فى أرَجِ الفلِّ.. يقطفْنَ توتاً من الغصَنِ..

يقفزن خلف اليمام الى شَفَق الحُلْمِ..

تمضى ابنتاى الى ألَق البحر، بين البنات..

يشيّدْنَ قصرا من الرملِ!

فى الشط بعضُ الرذاذِ، ورائحة اليودِ، والأغنياتُ

وأرجوحةٌ من طيورِ الأصيلْ..

وقلبىَ يلهثُ خلف ابنتىّ اللتين تهيمان بالماءِ..

هذا هو الموج يجتاحُ قصريهما،

كى أعودَ - كما كنتُ - للطفلتين الدليلْ..

ـ هل سنسبح فى المدّ والجزرِ

ان عرفنا عن المد والجزر ما قالت الريحُ..

ما قاله القمرُ المتوارى وراء النخيلْ..

ـ هل أصدّق ما قال لى الماءُ؟

ـ لا بأسَ.. لكن حذارِ فقد يكذبُ الماءُ أو يستبيحُ الذى

شِدتِ فوق الرمالِ!

ـ لماذا تمانع فى أن نزور نزيهاً وزوجتَه فى الجليلْ؟

ـ قد نزور الجليلَ، ولكننا لا نزال بعيدَيْن عنها..

المسافةُ بينى وبين الجليلِ

كتلك التى تفصلُ البحرَ عن شرُفات السماءِ..

وتلك التى تفصل الأمَ عن قاتلٍ لفتاها القتيلْ..

الجليلُ! الجليلُ!

ان بينى وبين الجليل الدماءَ..

وبينك أنتِ وبين بناتِ نزيهٍ مدىً من سعيرٍ، وعاصفةً من

رياح السَّمُومِ!

.....

ويا امرأةً من رمادِ الفصولِ:

مواعيدُنا نَزَقٌ لن يطولَ..

وفى الأفق شمسٌ هى الآن آذنةٌ بالأفولْ؟

قصتـــان

حيـــاة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما أعلنت رفضها، خلال استدارة إلى الجهة الأخرى والابتعاد قليلاً، لم تعن رفضه، بل لكى يتم الأمر على ملا ويحدث ما لابد من حدوثه.. هكذا عن قناعة ورضى، استدار هو الآخر وصعد إلى رفيقه القابع فى الأعالى .

مناوشة صغيرة ، واستدار . نقر خفيف ، ثم هجوم واصطفاق أجنحة ، وأصوات زاعقة ، أحدهما يصعد لأعلى ، والثانى يندفع لأسفل فيحدث الاصطدام المخيف ، وتعقبه مناورة جديدة تتخللها نظرات خاطفة لأسفل حيث هى تدور فى عشها على شاطىء الترعة ، ترقب ما تسفر عنه المعركة التى احتدمت ، وبدت القوة والشراسة تسيطران على كل حركة ، ومن بين الأفرع ، هنا وهناك ، أطلت أعناق مشدودة تتابع انقضاضات حادة وريش يتطاير ثم هوى أحدهما ، بينما انغرس الآخر فوقه لا يمهله .. عمل سريع بالمنقار وتمزّيق بالأظافر ، فيما كانت هى قد هيأت المرقد بالقش المنتقى ، ومسحت على ريشها بالمنقار المدرب، مسحات متوالية ومتجاورة للتنشيط ، كان أحدهما قد استسلم تماما فصاح الآخر من مكان المعركة التى شهدت انتصاره ، وسار تيهًا صوبها .. رفعت رأسها ورمقته ، ثم وسعت بخطوتين فى المرقد ، وقد تحولت الأصوات الفزعة الآتية من بين الأغصان القريبة والشجر البعيد إلى هدهدات موقعة وخافتة .. وهو إذ وقف أمامها منفوش الريش، أحنت رأسها، وارتفع ريش الذيل عاليًا، ثم سكنت وهو يقفز..

فى انتظار الريح

الواقف واقف، والنائم نائم، من شهور أو سنين.. كل يوم ألمح وجودها وأنا أعبر الطريق. هضبة مقتطعة من جبل بنتوءاتها وتعرجاتها، باصفرارها المنطفىء وقتامة عشبها الجاف.. أجساد منتصبة عالية، أعناقها ممدودة تخترق الفضاء وتلوك بتؤدة، تلوك لا تتوقف، وأجساد على الأرض بأعناق طويلة مثل خراطيم مكن الرى، وهى أيضًا تلوك لا تتوقف، والعيون الواسعة مفتوحة أو مغمضة لا تبين.. جمال ونوق لا طعام أمامها ولا حبال توثقها، وأبدًا لا تتحرك من مكانها. يأتى الرجل السمين بجلابيته البيضاء المتسخة، يجتاز حاجز الخشب الفاصل بينها وبين نصبة خشبية لها حائط واحد من الخشب، يحمل حافة سقف خشب، وحافته الثانية يحملها ثلاثة أعمدة خشب تتدلى منه خطاطيف حديد، وبجانب الحائط الخشبى الوحيد آلة فرم كهربية..

يقف الرجل يطل على الرءوس، ثم يسحب واحدًا ويمضى،و هى فى مضغها وصمتها لا تهتم، ولا ترى ما يحدث فى الناحية الأخرى، سوى لحظة مرور الناقة المأخوذة أو الجمل وهو مطهم بالورق الملون وحوله الصبية يصيحون..

تنظر رءوس الواقفة من فوق الحاجز، وتنظر الباركة من شق صغير، ثم لا يحدث شىء.. كأنما ريح عبر قمة الجبل، أو نسمة مرت على السفح..

كل أربعاء، يؤخذ رأس، حتى يصير المتبقى ثلاثة، فيغيب الرجل أسبوعًا ويعود بالعشرات، يسحبها إلى حيث تنتظر.. تدور بأعناقها الفارغة تتأمل الأحجار المسكونة حولها، مفتوحة فيها فتحات مختبئة بضلف خشب، تلف الأعناق جميعها بعيون مفتوحة للحظات يطير الذباب ثم تنسحب وتتكوم مرهقة فيحط الذباب. يحط فى عمق صمت ساج لا يتبدد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعادة الموروث السردى فى الكتابة الروائية فى تونس

عبد الله أبو هيف *

تكاد الرواية العربية فى تونس أن تكون أكثر التجارب الروائية والقصصية العربية الحديثة استعادة للموروث السردى التقليدى، فى الكتابة الروائية بالعربية وبالفرنسية معاً. واختار فى هذه المقالة ثلاثة نماذج مكتوبة فى أوقات متباعدة، وتنتمى لعدة أجيال، هم محمود المسعدى (مواليد ١٩١١) فى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» (١٩٧٢)، وعز الدين المدنى (مواليد ١٩٣٨) فى نصه الروائى والقصصى «من حكايات هذا الزمان» (١٩٨٢)، ومحمد عزيزة (مواليد ١٩٤٠) فى نصه الروائى والقصصى المكتوب بالفرنسية «البحار والاسطرلاب» (١٩٨٥) وفى إطار التعريف بهذا الاتجاه السائد فى الرواية العربية فى تونس، أكتفى بعرض نقدى لكل نموذج، ثم ثم أجمل ملاحظاتى فى شكل خاتمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ «حدث أبو هريرة.. قال»

محمود المسعدى روائى من كبار الأدباء العرب فى العصر الحديث، ولد بتازركة فى تونس فى سنة ١٩١١، وتخرج من المدرسة الصادقية وجامعة السوربون، وأسس بكتاباته السردية والحكائية لمدرسة فريدة فى القصة العربية الحديثة، وكان دوره فى تطوير الكتابة الروائية العربية كبيراً باتجاه تأصيلها من تقاليدها المستمرة، وأشرف فيما بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٧ على مجلة «المباحث»، وقد تقلد حتى مطلع الثمانينيات مسئوليات عدة فى السياسة والتربية والثقافة فى وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة ورئيس المجلس النيابى، بالإضافة إلى مسئولياته فى منظمة اليونسكو. ومن أشهر

* ناقد سورى

مؤلفات محمود المسعدى الروائية والمسرحية: «السد» و «مولد النسيان» و «حدث أبو هريرة.. قال» غير أننا نتوقف عند الرواية الأهم فى كتابة محمود المسعدى «حدث أبو هريرة.. قال» وهى نص روائى ظهر فى مطلع السبعينيات، بينما تشير مقدمة المسعدى لروايته، أنه كتب هذا النص قبل زمن : «هذا كتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنت أروم أن افتح لى مسلكاً إلى كيانى الإنسانى وأقضى حجاً إلى موطنى المفقود: وفاء حنين إلى الذات الجوهر الفرد، وتوليداً للعشرة من معدن الوحشة، وإشهاداً على أن تاج الكيان مركب من العشق والفناء». ثم ظهرت الرواية فى عدة طبعات، وافتتحت بها سلسلة «عيون المعاصرة»، على «أن هذه الرواية من أقوى نصوص أدبنا العربى المعاصر وعلى أنها تجربة فريدة فى الكتابة». أما ما كتب عن «حدث أبو هريرة.. قال» فهو كثير وعميق وجاد، بأقلام أفضل النقاد العرب فى تونس وبعض البلدان العربية الأخرى.

قدم محمود المسعدى روايته «حدث أبو هريرة.. قال» بكلمة قال فيها: «وإن هذا الكتاب كالصوت أو كالصيحة فى واد به حاجة إلى مايردد صداه، ويسرى فيه خلجة الحياة فقد كتبت أكثره فى الليل، جعلته دعائى للصباح واستوفيته ولما يتنفس الفجر».

وكان المسعدى قد أهدى نصّه الروائى على النحو التالى:

«إلى أبى رحمه الله

الذى رتلت معه صبياى على انغام القرآن وترجيع الحديث، مما لم أكن أفهمه طفلاً، ولكنى صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة، وريانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزاؤها طمانينة النفس الراضية فى عالم أسمى فأسمى، وفى أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه سبيل إيمانى». والحق، أن رواية «حدث أبو هريرة.. قال» قصة حوار طويل مع النفس الملفعة بإيمانها، ثم لاتلبث أن توغل فى النجوى الدفاقة سبيلاً لوعى الذات وهى تستعيد وهج الأساليب التعبيرية من أصداء لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، مما جعل الرواية بتعبير أحد النقاد «كتابة متجذرة فى صميم التراث، تختبر فى جرأة عجيبة طاقة أشكاله وأساليبه على أداء روح العصر، وهى نموذج من الإنشاء الفنى المبتكر، ورهان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل».

يوزع محمود المسعدى روايته إلى فاتحة وفصول سماها أحاديث، تبدأ بحديث البعث الأول، وتنتهى بحديث البعث الآخر، وبينهما أحاديث المزح والجد والتعاون فى الخمر والقيامة والحس والوضع، والشوق والوحدة، والحق والباطل، والحاجة والطين والكلب والعدد، والجماعة والوحشة، والعمى والحمل والغيبة تطلب فلا تدرك، والهول والشيطان والحكمة والجهود.

ويضع المسعدى عبارة هى مفتاح للنص فى مطلع كل فصل. ففى مطلع فصل «حديث الطين» وردت عبارة الراهب الجرجانى: «قلت: وما أكمل العقل؟ قال: معرفة الإنسان بقدرته». وتصدر فصل حديث الهول عبارتان، هما قول ابن عبد ربه: «إذا كان الموت راصداً فالطمانينة حمق»، وقول عمر الخيام: «وا مصابى من غد إن أقبلا، ورفاقى هامة تعوى بقاع».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم يسرد الراوى وجهة نظره فى أحداث ووقائع هى أقرب إلى منطوق الإخباريين والرواة العرب، كأن يبدأ فصل «حديث الحكمة» على النحو التالى:

«حدث **أبو هريرة** قال:

تهت فى بعض حياتى وضللت السبيل فكنت أضرب فى الطريق تطرحنى هذه إلى تلك، ولاغاية أطلب ولا أمل يحيى. وكان قد بدأ فىّ الشك فكنت أقبل على الشىء أو الأمر فلا يملكنى إلا ساعة، ثم يغور همى فيه وتنصرف نفسى إلى غيره... إلخ».

ومن الواضح، أن السرد الروائى فى «حدث أبو هريرة.. قال» سبيل إلى النجوى واستنطاق الذات التى تحضر فى الحكايات والأخبار والوقائع وعياً بالذات، وهذا ماجعل أحد النقاد يقول «أبو هريرة خطر على اطمئنانك يستنطقك بلا رحمة معناك بما يسلطه عليه من أسئلة قاسية تمس بأصول الحياة: الولادة والموت والدين والسياسة والحب فيرغمك مهما كان اعتقادك على معاودة فهمك لوجودك والتثبت فى صحة علائقك بنفسك وبالمجتمع وبالله وبالكون، وليس همه أن يقنعك برؤيته، بل أن يردك إلى نفسك عسى أن تضطلع واعياً بمصيرك فتكون إنساناً».

تطول فصول رواية «حدث **أبو هريرة**.. قال» وتقصر حسب الدلالة التى يريد أن يختبرها **المسعدى** فى أحاديث **أبى هريرة** عن المعاناة الذاتية وطلب الحقيقة وفهم الوجود المستعصى على الفهم. وهكذا، نجد بعض الفصول قصيرة جداً، وعلى سبيل المثال، فإن فصل «حديث الشيطان» لا يتجاوز أسطراً أربعة، وهو يبدأ بكلمة مفتاح تدل على المحتوى مأخوذة من الحديث النبوى الشريف: «مامن أحد إلا وله شيطان».

أما نص «الفصل» فجاء فيه:

«حدث **ابن مسلمة السعدى** قال:

كان **أبو هريرة** كالماء يجرى. لم نقف له فى حياته على وقفة قط. كالمستعد إلى الرحيل لاينقضى عنه الرحيل».

إن قيمة رواية «حدث **أبو هريرة**.. قال» تنحصر فى جانبين، الجانب الأول هو مقدرتها التعبيرية والإنشائية الهائلة لتجربة وجودية ذاتية تفيض وعياً ينبثق من معاناة جرى تفريدها فى سرد ممتع مشوق، والجانب الثانى هو مقدرة **المسعدى** الفائقة على تأصيل السرد العربى والحكائية العربية التقليدية فى أشكال الرواية الحديثة، ويتفق النقاد العرب على أن **المسعدى** رفض أن ينقطع عن أصوله الثقافية ليغترب فى صياغات الغير، وأصر فى عناد شديد، وكاد يكون الوحيد حينئذ، ألا يتقدم فى العصر إلا مستمراً مع ذاتيته الحضارية فعاد إلى أعماق التراث، واستمد منه أعرق أشكال السرد عند العرب: «الحديث» أو «الخبر» لا ليقلده بروح سلفية عقيم، بل ليعيد اختراعه بقوة الذهن الحديث، وخلافاً لما وردت عليه الأحاديث فى التصانيف القديمة من ساذج النغم، وزعها **المسعدى** فى روايته حسبما تقتضيه أحدث أساليب البناء القصصى.

رواية «حدث أبو هريرة.. قال» نموذج طيب للتحديث القصصى والروائى، أما مؤلفها **المسعدى** فهو صاحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المغامرة الكبرى فى التحديث استناداً إلى الموروث السردى الدينى، إذ فتح الباب من أقصاه إلى أقصاه فى استعادة هذا الموروث سبيلاً لدفق تيار الوعى من خلال استعارة شعرية جذابة لرواية الأحداث ووجهة النظر.

٢ ـ من حكايات هذا الزمان:

عز الدين المدنى روائى ومسرحى كبير من تونس، ولد عام ١٩٣٨، ودرس دراسة ذاتية، ثم التحق بمعاهد تونسية وفرنسية، ثم أصبح فى مطلع السبعينيات من أهم رجالات الثقافة العربية فى تونس. تقلد مسئوليات رئاسة تحرير عدة صحف ومجلات ثقافية، وترأس إدارات ثقافية ومهرجانات، منها مهرجان قرطاج. وهو اليوم مستشار لوزير الثقافة فى تونس. بدأ الكتابة قاصاً ومسرحياً، وله فى هذين الفنين أكثر من عشرة كتب. ثم كتب الرواية، على طريقة الكتاب القصصى المفتوح، مستعيداً المقدرة الحكائية والسردية العربية الموروثة، وجرب هذا فى روايته «الإنسان الصفر» فى مطلع السبعينيات، وطور أسلوبه الروائى فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمان» الذى نتناوله بالتعريف والتحليل والنقد.

يعد **عز الدين المدنى** من أوائل الروائيين العرب الذين بحثوا عن صوت عربى متميز فى السرد، وكان قد نظّر لممارسته الروائية والإبداعية فى كتاب معروف اسمه «الأدب التجريبى» دعا فيه إلى النهوض بتقاليد السرد العربى الذى يحمل إمكانات هائلة لخطاب روائى معاصر، والكتاب بمجمله نداء إلى المبدعين العرب فى مواجهة هيمنة تقاليد ثقافية غربية على حاضر الأدب العربى ومستقبله، وتوجز كلمته التالية المعضلة: «ما الفائدة فى أشكال لم تهيمن على واقع ، ولاتكسب مجتمعى»، ورأى أن الأشكال الفنية هى خلاصة كيفية نظرة الفنان والكاتب إلى الحياة والواقع. وهكذا، لابد من أشكال فنية عربية تستمر بالموروث وينابيعه الثرة لتصوغ من خلال تجربتها صوتها المتميز.

نشر كتاب **عز الدين المدنى** الروائى «من حكايات هذا الزمان» فى سلسلة مختارة هى «عيون المعاصرة» عام ١٩٨٢، بينما هو مكتوب عام ١٩٧٨، ونشر آنذاك مسلسلاً فى مجلة عربية بباريس. يعتمد **المدنى** الأدب الشعبى السردى مدخلاً لوعى تاريخى فى الأوضاع الراهنة، ويكشف إهداء الرواية إلى مزج الواقع بالخيال:

«هذه حكايات نسجناها فى أوقات الفرح والغضب والأمل عن رواة أحرار النفس والخيال والفكر وهبوا لى شيئاً من سداها وهم: **أبو الفضل محمد رجاء فرحات، أبو محمد الزبير الطيب الصديقى، عثمان بن بحر، محمد بن عبد ربه، أبو البركات صاحب الطير، على بن عاشور القسنطينى**، صاحب المعالى **عبد الله الستوكى المراكشى، ثم الرباطى، وعبدالقادر الجنابى** شاعر المشاكسة.. نفعنا الله بهم أمين».

ومن الواضح، أن **عز الدين المدنى** يتلاعب باسماء رفاقه الممثلين والمخرجين والأدباء والشعراء قاصداً إلى التأمل فى أحوال هذا الزمان من خلال سرد الحكايات

التى تؤلف كتاباً روائياً هو أسئلة فى المواطنة والسلطان والفساد الاجتماعى والسياسى.

تتوزع «من حكايات هذا الزمان» إلى الفصول التالية: حكاية الباب، حكاية العقاب، حكاية الجمل، الكتب المحروقة، سكان جزيرة المشتاق، حكاية الإنسان الضائع، صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم، المهاجر الذى لم يهاجر، عيون الشمس، حكاية القنديل.

وهذه العناوين تشير إلى إحالات ثقافية لا تخفى من التاريخ السياسى والحضارى العربى لتؤلف الرواية بعد ذلك نقداً لمجتمع فى صورته التاريخية الراهنة. ولعل عرض فصل «صاحب الجيش خاسر الحرب والسلم» يكشف عن أسلوب **عز الدين المدنى**.

لقد بدأه على النحو التالى:

«يحكى، والعهدة على من حكى، أنه كان فى الدهر الغابر الزاهر، عهد الخليفة العباسى أبى العباس أحمد الملقب بالناصر لدين الله، وزير لم تشهد الدنيا أذكى منه فى أيام السلم، ولا أخبث منه فى أيام الحرب، لما له من الخبرة الكبيرة فى قيادة الجيوش، وحنكة لا قبلها ولابعدها حنكة فى وضع الخطط الحربية، وتجربة فريدة فى الفوز على الأعداء، وخداع فى المطالبة بالسلم ليلة اندلاع الحرب وفى إعداد الحرب ليلة انتصاب السلم!».

وبعد أن يعرض مجمل سيرة هذا الوزير الجنرال وآراء مؤيديه ومعارضيه حول سلطته المطلقة وهيمنته الزمانية، يورد حيلة أخرى للسرد الإخبارى عن أفعال الوزير الجنرال، يقول:

«نكتفى بهذا القدر من أقاويل المعترضين على الوزير الجنرال أبى يوسف، ولنعد إلى مخطوط «إخبار الزمان بأخبار الخلفاء والوزراء والأعيان والجنرالات»، لنقدم إلى القارئ بعض المقتطفات التى تروى الوقائع والحروب والأحداث الجسام التى خاضها صاحب الجيش».

يعرض **المدنى** فى سبعة نصوص مقالة السلطان الطاغية فى إجراءاته الظالمة على الشعب، ويتبدى رأى **المدنى** أكثر فى التعليق على الوقائع والنصوص، وليست كلها مما ينطبق على التاريخ وإن مماثلته. يذكر فى ملاحظة فى ختام الفصل:

«إن كتب التاريخ التى وصلت إلينا قد أفادتنا أن هولاكو قائد المغول قد دخل بغداد وقتل الخليفة وبذلك اقتلع الجذور، جذور الدولة العباسية إلى الأبد. ومن المشروع لدينا أن نتساءل هل ثار الشعب على ذلك الوزير الكارثة فى الأيام الأخيرة من الخلافة العباسية؟ لا نعلم شيئاً من ذلك. وهل يستطيع أن يتحالف الضعيف مع القوى دون أن يطمع القوى فى الضعيف؟ كما فعل الوزير مع جنكيز خان. أسئلة كثيرة، لكن التاريخ لاينسى، ولن ينسى أحداً».

إن لغة **عز الدين المدنى** فى كتابه الروائى «من حكايات هذا الزمان» فخمة توغل فى قوة الإنشاء البلاغى التراثى بمهارة، لتتسرب منه إلى جسر التحديث. ولهذا وُصف أسلوب **المدنى** وإغته ضمن الاستقراء التراثى «فيعتوره حوار الذى يضيق ذرعاً بالتعابير المهيمنة على هموم الحاضر وهى من زخارف الماضى، فيحملها من

التركيب ما تتحمل، ويشك فى شرعيتها، ويهزأ منها بلا استئذان ثم يتجاوزها لتعابير حديثة».

إن اسلوب المدنى يعيد صياغة التراث السردى بحساسية عصرية تعتمد على الإحالات الثقافية الدالة على بنية مجتمع وتفسخه وتناقضاته وهزاله، وهو سرد شديد الاتصال بالواقع والمتغيرات الاجتماعية. يكثر المدنى فى روايته من الجسور اللفظية اثناء السرد كأن يصل ما بين فكرة وأخرى، أو يقاطع فكرة أو يعارضها على سبيل كسر الإيهام ومخاطبة المتلقى مباشرة وإشراكه فى الشجن وفى تأويل الموضوع المعالج، وهو أسلوب طالما عولج باتساع فى السرد الأدبى كما عند الجاحظ وأبى حيان التوحيدى وغيرهما فى راوية المدنى، يتطور السرد التراثى الأدبى إلى رؤى منفتحة على الحياة العربية، فالرواية عند المدنى سبيله وسبيل متلقية إلى الوعى التاريخى. وجدير بالذكر أن غالبية نصوص المدنى المسرحية تستعيد التراث برؤى معاصرة مثل: «ثورة صاحب الحمار» و «ديوان ثورة الزنج» و «رحلة الحلاج» و «مولاى الحسن الحفصى» و «الغفران» و «تعازى فاطمية» و «الترييع والتدوير» و «الهلالية».

ومن خلال تقليب الموقف السياسى والاجتماعى، يخاطب المدنى متلقيه مستنداً إلى جلال الخطاب التراثى المسيطر على حافظة الناس ووجدانهم. وبهذا المعنى، يصح القول فى هذه الحكايات إنها تأمل فى معنى السلطان كما صرح بذلك المدنى نفسه، حين وجه النداء التالى:

«ياسادة يامادة

يدلنا ويدلكم على الخير والشهادة

إليكم حكايات متقلبة الأحوال

لم تكتب على نفس المنوال

نهجت أساليب القاصى والدانى

وأثارت معنى من أخطر المعانى

معنى السلطان

فى هذا الزمان».

غير أن المدنى لم يعمد إلى وضع حكاياته فى سياق واحد، بل نوّع فى أسلوبه، وابتعد عن الجدل السياسى والتفقه الاجتماعى مستعيناً بالسرد الأدبى والتاريخى على طلب الواقعية الملموسة.

رواية «من حكايات هذا الزمان» لعز الدين المدنى تجربة جريئة فى إدراج السرد التراثى فى رؤية معاصرة تفلح كثيراً فى ابتداع لغتها وأسلوبها، وهو يحمل موضوعه فعلاً للوعى التاريخى.

٣ ـ البحار والاسطرلاب:

وبالنسبة للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجلاء فى أعمال غالبية الكتاب فى المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبى ومولود فرعون.

ونختار مثالاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطرلاب» التى تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السردى الفولكلورى. ومحمد عزيزة أديب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبى تفكيراً وممارسة، كما يشير إلى ذلك ناشرو سلسلة «عودة النص» التى عنيت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. ولايزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر فى بابه.

ولمحمد عزيزة بحوث فى فنون الخط والتنمية الثقافية، وعدة مجموعات شعرية نذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و «كتاب الطقوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، تمتزج فى كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير» وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه:

«إنه يبشر بالمذهب الإنسانى العربى للقرن الحادى والعشرين»، ويقول عنه جورجى أمادو: «إنه باحث مشهور لا فى العالم العربى فحسب، بل فى أوروبا أيضاً، كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستحقة».

أما رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» فتقوم على استعادة دور الراوى العربى فى سرد الحكايات على الناس فى الأسواق، مازجاً بين الأدب الشعبى والتراث الرسمى والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرنى «الطير اللى يغنى وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت» و «ثورة الزنج» و «العودة إلى سمرقند».

ومن هذا التداخل، يستحضر الروائى مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاور تراثاً عربياً وانسانياً من ابن رشد والأشعرى والتوحيدى وابن عربى وابن مقلة إلى جلجامش وبورخيس والمتنبى وجورج باتاى وجلال الدين الرومى ونيتشه وهنرى ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن المبدع فى زمانه تحت وطأة الظرف التاريخى. وفى هذا الإطار، يصح رأى سنغور فى هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنوبى على سبيل المثال، مثلما يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالطير البرنى والعنكبوت المقدس والخطاط والزنجى، ويحتفظ كذلك بالأسلوب حين يلتفت عن الحقيقة المبتذلة، ويعمق النظر فى أصول الواقع ليتصور ماوراء الواقع مهتدياً فى ذلك بأسلوب الف ليلة وليلة.

يبدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول:

«ورد فى مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان فى إحدى مدارس شيراز اسطرلاب من نحاس صنع بشكل يستهوى الناظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيه المبهورتين، فأمر الملك بإلقائه فى قاع البحر كى لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع الملموس».

وبعد وصف موجز للنحاس النائم فى أعماق البحر ودلالة الحكم القاسى الذى أصدره ملك شيراز قال الاسطرلاب: «انصت، سأروى لك حكايات عجيبة»..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» ففى الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرنى» يروى عـزيزة وقـائع أو يوميات فريق من الفنيين السينمائيين وصلوا إلى قرية فأحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا فى ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يدبروا لهم المأوى والغداء، وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية المتداولة فى القرية. وهكذا تفوز قصة الطير البرنى بلا منازع. ثم يتوازى، على طريقة التوليف فى السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. أما المغزى فهو دلالات يضفيها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التى عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.

وفى الفصل الثانى من رواية «البحار والاسطرلاب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض محمد عزيزة لعمال فى ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليبث نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التى يراها أساس مشكلات الناس، ويفعل عـزيزة الفعل نفسه فى فصل «ثورة الزنج»، فثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الحفاة العراة، ثلة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتؤلمهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هى رواج أفكار هذه العصابة وشيوعها فى تنظيم، وتندرج فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، استعداداً للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع الخاطئة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ماتفشل، ولكنها لاتموت أبداً».

«وكان البحار يستمع مبهوراً إلى ما كان يحدّث به الاسطرلاب من حكايات حول السلطة والنفوذ. لقد أثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمع إليها فى شغف كبير، وكان فى نهاية كل واحدة منها يشعر بغصة. وأدرك الاسطرلاب مدى تأثره ومرارته فبدأ يروى له حكايات أخرى حتى يهدأ روعه..» يبدأ محمد عزيزة فصل «عيون المرآة» ببيت شعر للمتنبى:

فإن كانت الأجسام منا تباعدت

فـــإن المدى بين القلوب قـــريب

والفصل حوار موجه لأنديرا، هو نوع من النجوى مكتوب بلغة الشعر، يعزف فيه عـزيزة على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك فى فصل الثأر عن فارس ضال يبحث عن شجاعته فى شمس تغيب إلى الأفق البعيد، سبب مسألته هو الغيرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجميلة بين العشيقين، فأضمر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة أسرفوا فيها فى شرب الخمرة، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثأر فسارت إلى جنية جعلت مغارتها من جذوع غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقاماً لموت زوجها الحبيب.

ثم قال الاسطرلاب: دعنى أحدثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التى تسبق العمل الإبداعى وما يتولد عنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بذروا النجوم فى السماء، وهى قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، والخطاط هو ابن مقله ونظيره هو ماتشى به دلالات القصة المعاصرة. وابن مقله من بغداد، بدأ حياته محتسباً، ثم عين وزيراً سنة ١٩٢٨ ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عدوه محمود بن ياقوت. وعاد إلى الحكم فى عهد الخليفة القاهر، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعالماً، ولكنه اكتسب شهرته بوصفه خطاطاً، حيث وضع المعانى الأساسية للخط العربى التى استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور مدرسة الخط الثانية التى انشأها ابن البواب. لقد رأى محمد عزيزة فى سيرة ابن مقلة مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التى يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هى الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهى عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية فى أحد رسومه، فلم يستطع فى النهاية إلا أن يرسم صورته هو على اللوحة. وفى فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، ينطلق محمد عزيزة فى سرد حكاياته من عبارة كولريدج: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبر حزنه»، والحكاية تبدأ من رجل يحلم بالسفر إلى هرار، وهو إقليم فى الحبشة، ثم يسترسل عزيزة فى الإنشاء اللغوى المتدفق عن محاصرة أحلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل برمته شعراً مفتوحاً على الحرية المهدورة فى حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار أو تعفن الانتظار ذاته. إنه تعبير سريالى ينسرب بهدوء إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتاحه شعر المعرى:

رب لحد قد صار لحداً مراراً ضاحكاً من تزاحم الأضداد
ضجعة العيش رقدة يستريح الجسم فيها والعيش مثل السهاد

والفصل، بعد ذلك، عن حسناء البستونى وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف ردت الروح إليهما، أما المغزى فهو تأثيرها على وجدان الراوى المثقف، كيف يدخل السرد دائرة السحر وأرض التخييل ليثير إحساسنا بقوة الحكمة الباقية فى الشاعرية وفضاء التراث الشعبى الذى صار إلى معطى أساسى فى بناء الرواية الحديثة ورؤية الروائى المعاصر.

٤ ـ ملاحظات ختامية:

ماذا يستفاد من هذا العرض النقدى؟

من الواضح، أن استعادة الموروث السردى شاملة فى النماذج المعروضة (الفولكلورى عند عزيزة والدينى عند المسعدى والأدبى الإخبارى والحكائى عند المدنى وقد حولت هذه الاستعادة بناء الرواية إلى أنساق شديدة الخصوصية فى السرد والغرض وتنامى الفعلية، حتى ليحار المرء فى جنس هذه النصوص الروائية والقصصية (هل هى روايات أم قصص أم حكايات؟)، والأقرب للصحيح أن تسمى كتباً قصصية، لأن السرد فيها مفتوح على تجربة الشكل القصصى والروائى.

ومن الواضح، أن هؤلاء الكتاب الذين أنتجوا هذه النصوص القصصية والروائية يدركون حدود مغامراتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السردية فى بعث أشكال عربية حديثة موصولة بتقاليدها الأدبية (ولا يخفى هذا الأمر عند رائد مثل محمود المسعدى، مثلما جاهر به مجدد مثل عز الدين المدنى فى كتابه «الأدب التجريبى») كما أن محمد عزيزة شديد العناية بالتراث الشعبى لبلاده وبلدان العالم الثالث بحكم اتصاله بالثقافات الأفريقية (أثناء عمله باليونسكو بباريس).

تقدم هذه النصوص الروائية والقصصية، وهذا الاتجاه بعد ذلك، خبرة ثمينة لتعزيز أبحاث المبدع العربى بهويته القومية. ومن المفيد أن تدرس على نطاق واسع، وبتعمق أصيل.

ولعل مثل هذا البحث حافز لتأمل تجربة الرواية العربية فى استلهام الموروث السردى العربى فلا تزال كثرة من النقاد والمبدعين يستنكرون القيمة الإبداعية الثرة لهذا الموروث فى تحقيق الهوية وفى تحديث السرد فى الوقت نفسه. إن ثمة جدالاً واسعاً حول مؤيدى جدوى استخدام الموروث السردى العربى من جهة، ومعارضيه أو من لايرون جدوى لذلك الاستخدام من جهة أخرى. وهناك وثيقة هامة ظهرت باللغة العربية مؤخراً، وتكشف عن عمق هذا الجدال وسعته لدى النقاد والمبدعين العرب، هى أعمال «لقاء الروائيين العرب والفرنسيين» الذى أقيم بباريس عام ١٩٨٨، وجمع عدداً كبيراً من النقاد والروائيين العرب والفرنسيين، وقد ترجم الوثيقة وأعدها للنشر إبراهيم العريس تحت عنوان «الإبداع الروائى اليوم» (١٩٩٤).

ومن أسف، أن بعض المبدعين والنقاد العرب مثل جورج طرابيشى و بدر الدين عرودكى و أحمد المدينى يتوقفون عند حدود تسمية رواية، فيقررون أن لا رواية فى التراث العربى، «فالعرب أمة عبقرية فى تسمية الأشياء بأسمائها، ولو وجدت رواية لقالوا رواية»، وبالمقابل لاحظ مبدعون آخرون مثل إدوار الخراط أن «القضية ليست بالتسمية، لأن الرواية ليست بالضرورة منتوجاً عربياً مأخوذاً من الغرب، وليست بالضرورة تقليداً كاملاً أو استكمالاً لما بدأه العرب القدماء، لأن الرواية ليست شكلاً ثابتاً أو موصوفاً، فهى شكل سردى متغير محدد بسمات وخصائص قابلة للتنظير، وقابلة للتطوير»، أو بتعبير جمال الغيطانى «لايوجد شكل ثابت للرواية».

لقد صرح الغيطانى من خلال تجربته فى استلهام الموروث السردى أنه «لايرمى إلى وضع تشريع روائى أو قانون للرواية، أو تغليب أشكال مسبقة من التراث، ولا يستنبط شكلاً من التراث العربى ليكتب به اليوم، ولكنه، منذ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» (١٩٦٩)، «يؤسس على عناصر موجودة فى تراثه السردى، مثلما يؤسس آخرون على عناصر موجودة فى آداب أخرى، أو فى أنواع أخرى».

ولاشك أنه كان يرد على كثيرين يرون أن مثل هذه التجربة تتحرك فى النهاية فى أفق مغلق، لأنها سردية تضيق عن استيعاب اللحظة الحضارية الراهنة،ويحكم أصحاب هذا الرأى على دعوات التأصيل بحد ذاتها على أنها حرث فى فراغ، فالرواية - برأيهم - أمر آخر غير ذلك، وإننى أشير إلى مثل هذه الآراء لتحديد قيمة تجربة

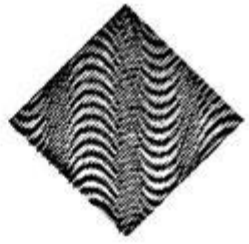
استلهام الموروث السردى فى الرواية العربية فى تونس، فمن الواضح أن هذه التجربة أبعد بكثير من شكل سردى واحد، وعلينا أن ننظر عميقاً فى هذه الأشكال، ليس دفاعاً عن الهوية فحسب كما أوضحنا من قبل، بل رفعاً للظلم الذى لحق، ولايزال، بالثقافة العربية وأجناسها الأدبية النثرية والسردية، وكنت وضعت معجماً صغيراً لمصطلحات القصة العربية، انطلاقاً من دراستى لإشكالية علاقة القصة العربية الحديثة بالغرب، وتمحيصاً لحجم المؤثرات الأجنبية الغربية فى تكون الفن القصصى العربى الحديث وتشكله، ولحجم المكونات التراثية أيضاً، فى كتابى «القصة العربية الحديثة والغرب» (١٩٩٥).

من هنا، كانت القيمة الريادية الكبيرة لتجربة استلهام الموروث السردى فى الرواية العربية فى تونس. فعندما بدأ **المسعدى** التجربة فى الثلاثينيات، مطوراً جهود أسلافه أمثال **على باشا مبارك** و **محمد المويلحى**، كان يدرك معنى الهوية التى تنهض على تأصيل التعبير الأدبى فى بيئته ومجتمعه ولغته، من خلال تقاليده الايصالية والجمالية والسردية على وجه الخصوص إزاء جنس الرواية.

ليس جهد الريادة المسعدية قليلاً أو وحيداً، فقد شق طريقه فى تيار جارف فى تونس لدى **محمد عزيزة** و **عز الدين المدنى** و **فرج الحوار** وغيرهم من المجيدين، وخارج تونس لدى **إميل حبيبى** و **جمال الغيطانى** و **خيرى شلبى** و **مبارك ربيع** و **امين معلوف** و **سالم حميش** وغيرهم، والأهم لدى **نجيب محفوظ** منذ مطلع السبعينيات فى أعماله «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) و «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) و «ليالى ألف ليلة» (١٩٨٢) و «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧) و «أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٦) على وجه الخصوص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دمشق



انحناء

فى زمان الصبا..
كنت أعشقُ نخَل الحقولِ..
يلوّح للشمس بالكبرياء..
كنت أعشق ذاك الشموخ،
وذاك الضياء..
كنتُ أدمن نفخ الصبابة شعراً
بناى المساء

.. ..

وكنت أغنى متى شئتُ..
حين يطيب الغناءْ
أنا الآن مبتئسٌ، حائرٌ..
كيفَ أخرُج من صدر نای المساءِ الأهازيَج؟
تسألنى!
من علم النخل فى حقلنا الإنحناء؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد اللطيف زيدان

ست البؤس والشقاء

كلما راها تتجرد من ملابسها أمامه؛ كان كأنما يراها لأول مرة! بل إنه فى كل ليلة يطلب منها أن تفعل ذلك. ولم تكن تتضايق، بل العكس من ذلك. كانت تغمرها سعادة هائلة وهو يطريها ويلامس أجزاء جسدها بوله شديد! البلدة كلها تتحدث عنها وعن جمالها الفتان. قال بعضهم: إنها أول امرأة تظهر فى هذه البلاد العقيمة، وإن ما عداها أشباه نسوة أو بين بين! كلهن يحاولن تقليدها، والتشبه بها.. كم من واحدة حاولت خداع الرجال وسرعان ما يكتشفون أن ضفائر الشعر مستعارة، وأن الأجزاء البارزة فى أجسامهن عبارة عن ندف من القطن..

لما فقدت زوجيها السابقين؛ قالت: إنها لن تتزوج قبل أعوام لكنها تزوجت بعد مراسم الدفن مباشرة، وتعجب الجميع من أمر زواجها الثالث لقد كان الرجل غريبًا عن البلدة، غبى الطلعة، قبيح الهيئة إلى حد أنهم خلطوا بينه وبين أحد الثيران الموجودة عند رجل عجوز. زاد من تعجبهم أنها كانت تطاوعه فى كل شىء.. أقسموا أنه أهانها وسرق نقودها وباع أرضها؛ لكنها لم تنبس ببنت شفه... ورغم علامات الحزن التى كست وجهها منذ أمد بعيد؛ فإنها كانت تتعمد رسم ابتسامة الرضا حينما يسألها أحد المعجبين عن أحوال زواجها.

قالت إحدى جاراتها: إنها عملت كوة صغيرة فى جدار المنزل الذى يفصل بينهما. وهى تعلم سر موت الزوجين السابقين..

توقفت كل من شوقية بنت فراج، وسعدية زوجة الحسنين عن غسيل الأوانى وهما على شاطئ الترعة، وانصتتا باهتمام...

قالت الجارة: إننى رأيت زوجها الأول بعين رأسى وهو يضاجعها، وكلما يظن أن الأمر قد انتهى؛ داعبته ولاطفته بطريقة عجيبة؛ فيبدأ من جديد! وكنت أذهب لقضاء شئونى، وأعاود النظر، فإذا هما كما كانا - مدة يومين كاملين - حتى

استلقى على ظهره ومات!

وهنا سألت شوقية ببلاهة شديدة:

- ولماذا يتعب الرجال هكذا وهم الذين يأتون إلينا بأرجلهم؟!

- سوف تجربين ذلك حينما تتزوجين! لكننى نسيت أن أقول لكم؛ إن الزوج الثانى كان لئيما، ويعرف كيف يدخر مجهوده... لكنه فى النهاية لم يستطع أن يرحم نفسه هو الآخر!

كانت المقابر تعج بأهل البلدة وهم يدفنون زوجها الثالث... وتعجب الجميع حينما شاهدوا أولادها ينتحبون عليه؛ فقد كان مثل السابقين يضربهم بالأقدام فى بطونهم، كما أنه اخترع طريقة حديثة لقطع أجزاء من أقفيتهم، ومضغها عوضًا عن «اللبان»!.

وانتهت مراسم الجنازة، ومضت دهور. وتعاقبت الأيام... وتوقعت النسوة أن يشاهدن عجوزًا فى الغابرين، وأن جسدها قد ترهل،...، لكن الرجال الذين رأوها أكبروها، وأقسموا أنها مسحورة!

تعمد كثيرون أن يقوموا بزيارات مصطنعة ليتأكدوا من احتفاظها بجمالها،.. وحيكت الشائعات عن سر هذا الجمال... ولما انصبت الأفكار فى المجرى الأخلاقى؛ عقد كبارهم اجتماعًا توصلوا فى نهايته إلى ضرورة تزويجها لأى رجل... وقامت بينهم مشاحنات ومصادمات... وانتهت الغلبة لرجل يشبه الثور هو الآخر... وأعلن زواجه رسميًا، وتبنيه لأبنائها.

كان الذين يؤيدونه يختلفون إليها للحصول على بعض القبلات.. وهو يغض الطرف عن ذلك.. طالما ظل زوجًا لها!

ومرت دهور، وتعاقبت الأيام... علم بأمرها أهالى البلاد المجاورة وغير المجاورة.. قرر كبارهم أن ينظموا الليالى الصادحة؛ حتى يأتى أعيان البلدان... جاءت الوفود ونصبت الخيام وارتفعت البنايات...

قال يوسف «البقال» وهو يحدث جاره وصديقه موسى الدخاخنى:

- إننى طيلة أعوامى التسع مائة؛ لم أبع شايًا ولا بيضًا بما يوازى هذين اليومين!

- إنها بركاتها... ألم تكن تبغضها لأنها رفضت أباك زوجًا لها بعد وفاة أمك؟!

- يا لها من أيام.. كان هذا منذ ثلاثمئة عام.. على أية حال.. أين كنت بالأمس؟ لقد سهر الوافدون حتى الفجر، ورقصوا رقصات عجيبة.. أما الشىء المضحك حقًا فهو تلك الأغنية التى تغنوا بها خصيصًا لها... كانت لكنتهم تبعث على السخرية.

- أنا صاحب هذه الأغنية.. وقد كنت أطوف ببعضهم فى البلدة؛ لأحدثهم عن خفايا جمالها.

- وطبعا قلت لهم حكايتك القديمة..... إن إمك قريبة لها، وكانتا تلعبان سويًا،.....

- طبعًا طبعًا!

- يالك من شاعر نصاب.. إن أمك ماتت الشهر الماضى، وعمرها مائتان وخمسون عامًا فقط!

- لو أن البلدة تركت لى أمرها لحققتُ ثروات طائلة، ولنعم الجميع معى!... مرق بعض الأطفال بجوارهم وهم يتحدثون عن ذوى الشعور الصفراء والعيون الزرقاء الذين يتسللون إلى مخدعها ويأخذون قطعًا من لحمها ويضعون قطعًا أخرى مكانها.. وأقسم أصغرهم أنه رأى واحدًا منهم يكشط صدرها بآلة مخصوصة ويستبدل به كرة اسفنجية!

وقال أوسطهم: إنه شاهد واحدًا من هؤلاء يعطى نقودًا لأحد أبنائها ليتمكن من الانفراد بها!

وقال أكبرهم: إنه سيمر وقت غير طويل، وتصبح هى ليست هى.. فلج الأولاد بالضحك...

... ومرت دهور، وتعاقبت الأيام... وأقام الذى كشط صدرها بيتاً زجاجيًا، ليحميها من ندف الثلج المتساقط.. وأخذت الفتيات الحسان تتراقصن ذات اليمين وذات الشمال، ووزعت المشروبات والمأكولات بالمجان فى البداية، ثم بعد ذلك بسعر رمزى، ثم ... وازداد عدد الرواد.

وأقام الذى قطع قطعًا من لحمها بيتًا مماثلاً، وبيعت التذاكر وأجريت المسابقات.

مرق الأطفال مرة أخرى بجوار يوسف البقال وقد غالبه النعاس. فقال أوسطهم: لقد انصرف الناس عن بلدتنا أتعلمون لماذا؟

قال أصغرهم: لقد أصبح بيتها خربًا، ولا غنى عن قصر مهيب يعيد لها سمعتها، ولكن لا توجد نقود.

وقال أكبرهم: لا... إنها ماتت.. ولقد سمعت أبى يقول: إنه دخل عليها خلسة فوجدها ميتة!.

الكل يعلم ذلك لكنهم لا يتكلمون.

فقال أوسطهم: فعلاً.. لقد سمعت خالى يقول: إن رائحتها عفنة لا تطاق، ولذلك يحاولون نثر البخور، ورشها بماء الورد كل يوم ولكن هيهات!

فقال الجميع: تعالوا نصرخ ونقول.. إنها ميتة.. ولنجعلها أغنية الموسم!

ومرت دهور وتعاقبت الأيام.. وبينما الناس نيام؛ تثاءب موسى الدخاخنى وهو يقول ليوسف البقال:

- لم يعد يأتى إلينا أحد سوى حملة الكتب والأقلام.

- لم أعد أبيع شايًا ولا بيضًا، ...، مثلما كنت عندما توقف الزمان!

- حملة الأقلام هم الذين يعرفون سرها.. هل حقا ماتت؟

- صه؟ إنها لم تغادر البيت.. ولو كانت ماتت لدفنوها فى المقابر..

تأوه الجالسون. وقال قائل منهم:- قالوا لنا أنها لا تموت؛ فلابد ألا تموت!

- مرق الأطفال بجوارهم وهم يلعبون ويتسامرون.. اقسم أحد الأولاد انهم لم يشاهدوهم، وأنهم يتكلمون وهم نيام، وأن حالهم هذا تجاوز مئات السنين. قاموا بالقاء حفنة من التراب على وجوهم. استمروا فى حديثهم وكأن شيئًا لم يكن. ضحك الأطفال بشدة حينما شاهدوا التراب وقد كسا وجه الدخاخنى شاعر البلدة، وكل وجوه الجالسين وهم يفتحون أفواههم باستمرار.

قال أصغرهم: هؤلاء الناس خلقوا ليتكلموا.

وقال أوسطهم: بل خلقوا لنقذفهم بالتراب.

وقال أكبرهم: قال عمى: إنه شاهد من جديد ذوى العيون الزرقاء. وكانوا يمسكون هذه المرة بفخذ من فخذيها بعد أن نشروه بالمنشار. ولما رآه عبد السميع أبو العينين واقفًا؛ صرفه بحزم، وقال له؛ إنهم سيصلحون من شأنه ويعيدونه. وتوعده إن هو أفشى السر!

قال أوسطهم: إن أبى يقول؛ إن سبب البلاء هو عبد السميع أبو العينين. فلا أحد يعلم إلى أى صف يعمل هو وأبناؤه.

وقال أصغرهم: إن خالى يقول: إن عبد السميع هذا جاء إلى هنا منذ أمد بعيد.. وهو لا يموت أبدًا.. السر فى ذلك أنه يذهب إلي المقابر كل يوم، ليأكل لحوم الميتين.. حتى ولو كانوا إخوانه. وإن السبيل الوحيد لمصادقته هو أن تذهب إليه وفى يدك رغيف مخضب بدماء عرض من الأعراض: بعد هتكه!

وقال أكبرهم: قال أبى؛ إذا أردت أن تصبح كبيرًا فصادق عبدالسميع أبو العينين، أو اعطه نقودًا كثيرة مثلما يفعل ذوو الشعور الصفراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال أوسطهم: ترى كم لبثت هى فى بيتها، وكم لبثنا نحن على هذا الحال؟

قال أصغرهم: لبثنا آلاف السنين!

تصحيح

تعتذر مجلة (إبداع) عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى اسم الدكتورة ابتهاج الحسامى أستاذة اللغة الفرنسية ووكيلة كلية الآداب بجامعة حلوان ، وذلك فى الموضوع المنشور فى العدد الماضى ضمن ملف الفرانكفونية المصرية بعنوان (الثقافة الفرنسية فى مصر)

المسرحية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشهد الأول

نحتاج حديقة تظهر مرة واحدة

وخشبة مسرح سوداء

سنفتح نحن نافذة واطئة

يتسلل منها الزوج وهو يحمل بعض الزهور السامة

آخر الليل

يملأ بها المزهريات الوهمية ويشكل فضاء المسرح

يبتسم لزوجته

التى هى فى انتظاره تصنع أطفالاً من الشيكولاته

المرة

وتأكل رءوسهم

فقط يهدهد هو أطفالها ويرقصان

حينئذ تظهر الحديقة وتملأ النافذة

وهنا

يأمر المخرج السماء أن تمطر...

المشهد الثانى

يصعد المشاهدون الى خشبة المسرح

يتقاسمون الأطفال والزهور السامة

والزوجان مازالا يرقصان

تعلو الموسيقى بقوة

ويهبط الستار على المشاهدين

المشهد الثالث

حين يعود هؤلاء الى منازلهم

سيمتنع الأزواج عن معاشرة زوجاتهم

ويحترفون البكاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بنفسجة ليست شاحبة

أنبوب طويل رفيع معلق يتناقص قطرة.. قطرة.. فى وريد ضعيف فى ذراع شاحبة إلى درجة البياض، وسلك كهربى ينقل أثر النبض الضعيف البطىء إلى مونيتور فوق المنضدة المجاورة وأنبوب رفيع يخترق فتحة الأنف ليمد الجسد المسجى بلا حراك - إلا رعشة أحيانًا - بالهواء!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وزهرة بنفسجية وحيدة! أضعها كل يوم فوق الوسادة تكاد تلمس خصلة الشعر الفاحمة.

وأنا امنع دمعة من الانحدار - جالسًا - فوق الكرسى المعدنى. تملأ أذنى أصوات النفس الواهية ونبضات المونيتور، والرعشة المفاجئة للجسد المسجى أمامى على سرير أبيض بغطاء أبيض وجسد شاحب إلى درجة البياض إلا من هالات زرق حول العيون المغمضة والتى طالما برقت.

المس كفها يجاهد أن ينقبض على أصابعى فارتعش فتخنقنى غصة! وأحبس دمعتى ثانية ونهنهتى.

يغشى عينىَّ بياض الأغطية والجسد والسرير وتذوب كل الألوان المحيطة إلى سواد وتأتى الشمس بضوء رمادى باهت من خلال الشباك الطويل.

تهتز الخصلة السوداء فأرى الحياة تدب فى العيون المغمضة وترتعش الأصابع ثانية، وتميل بوجهها إلى فأريت على خدها. أسحب البنفسجة من فوق الوسادة، أمررها على أنفها فيرتعش، أضعها فى كفها وأقبلها.

تقبض كفها برفق على الزهرة وأصابعى!!

تهف الستارة فأراها راكضة في ثوبها الهفهاف، البنفسجي بكل الوان البنفسج وشعرها الأسود، وتكشف أشعة الشمس المقابلة لها عن تفاصيل محببة فى جسدها، فتنتشى روحى وتفارقنى الغصة.

أهمس فى أذنها: أحبك.

أسمع: غَنٌّ!!

أدندن: ما فيش غير النجوم سهرت

ولا غير القمر ناضر

ولا غير الشجر يهمس

ولا غير النسيم عابر...

يتلاشى الجسد فى الفضاء.. ويدها تلوح!!

أفيق على برودة فى يدى، وبنفسجة ذابلة، وصفارة المونيتور ودبيب أقدام وكلام مبهم، أتوه وأقبل جبينها ولا أوقف تيار دمع منهمر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشجار تنمو على هواها

١- بنات

البنات الصغيرات على الجسر يمرحن، يرفعن جلابيبهن الطويلة فى أسنانهن ويحجلن، من بين أقدامهن ذرات التراب تتطاير فأعطس، تتطاير، أعطس ، بين الجسر والترعة أقف جوار هذه التويجة البيضاء الممتلئ قلبها بغبار البذت وأعطس،..... لو كانت لك ابنة تحجل معهن الآن.... وظللت أحدق فيهن وأعطس..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - أحتراق

لا مفر، لابد لواحد فينا أن يحترق، البنت رفيقته لما رأتنى أحبتنى وزهزهت لوجودى، وأحببتها وزهزهت لوجودها ولابد لواحد فينا أن يحترق، أنا أحبه، وهو لا يحبنى، والبنت لم تعد تحب محل قربه، كان محروماً، وكنت محروماً، والبنت زهزهت لوجودى، هو ينفق عليها، وأنا لا أنفق عليها، قلبى خاف، والبنت خافت وطافت بضلوعى، ولا بد لواحدٍ فينا أن يحترق، أنا أخشى الكلام، وهو يخشى الكلام، والبنت لا تخشى الكلام، والصبّ يفضحه لسانه، ولابد لواحدٍ فينا أن يحترق.

٣ - الظل

امتلأت الحديقة من كل زوجين اثنين، والآكف تعانقت، رفعت كفى إلى أعلى، استقر ظلها بجوار قدمى الممددة إلى أمام وقد ارتسم فى الأرض على هيئة زهرة مكتملة تنتظر الندى، رحت أتأمل خط العمر، ولم أنتبه إلا حين مر من أمامى رجل وامرأة وداسا على كفى.

٤ - العشاء الأخير

لم يلتفت لى ولم يتحدث معى كعادته كلما زرته فى بيته وانطلقنا معًا، أنا إلى أى مكان وهو إلى عمله، طوال الطريق لم

أر وجهه الحميم، وكان حميمًا أثناء العشاء، حين نزلنا من الباص فى المحطة الأخيرة، مددت يدى بالسلام، فأخفى وجهه، وبقوة أعمق من الموت، طعننى....

٥ ـ أفق

بأقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى كلاب تنبحنى، وأمامى فى الأفق قصر عجيب، تبدل الطريق المسفلت وتبدلت على جانبيه الحدائق إلى حافة قاتلة لنهير مخيف.

بأقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى فى الظلمة ريش كثيف يرف وما من طيور، فقط ثمة رجل فى ملامح هولاكو فى يمينه سيف وفى شماله شعلة يصرخ «لن أقتصد فى الشر»، وأمامى امرأة لاوجه لها تنادينى باسمى وتقترب، تبتعد، تقترب، كأنها العد التنازلى للموت.

بأقصى ما فى ساقى من قوة كأننى سأطير، من خلفى هجست صوتًا، هاتف يهتف لى «يابنى اجلس، هاهنا فى هدوء ولا تخف»، صرخت «إنى خائف»،

فكرر كلماته بصرامة «يابنى اجلس هاهنا فى هدوء ولا تخف». فجلست مادًا يدىّ فى شكل صليب وجسدى كله يختلج، بغتة، حطت يمامة خضراء على يدى ظانة أن يدى غصن شجرة، طارت وعادت وفى منقارها حفنة من القش المتقصف، وحفنة، وحفنة، وجعلت تبنى عشاً على يدى، لحيظة باضت فى العش طارت. فيما جسدى كله ما يزال يختلج.

٦. تشظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استلقيت على جنبى ووجهى للحائط نائمًا نومة الجنين، وظللت أضرب بيدى اليمنى، على رجلى محاولاً إفراغ رأسى من كل ما بها، لحيظة واستلقيت على ظهرى عاقدا يداى على صدرى نائمًا نومة الملك، وظللت أعد من واحد لعشرين لحيظة واستلقيت على صدرى دافنًا وجهى فى الوسادة نائمًا نومة المختفى، وظللت أجرى ويجرى، أجرى ويجرى، محاولاً الإمساك بظله لكن هيهات، لحيظة، وجلست مقرفصاً أبحلق فى الحائط حتى الصباح.

٧. العلم

... وإذا بى أمام بيت ما، شفاف وصغير، فوق جبل ما، وقفت أتابع الموج إذ يصطدم بالصخور، آتياً من البحر وإلى البحر يعود، فيما الريح العاتية من خلفى تتواصل بنافذة البيت فتصطفق بشدة.

اصطفانى المدى وجسدى النحيل يرتجف، فعقدت يدىّ على صدرى مثل عصفور ضم جناحيه من لسع البرد، وحين نظرت إلى هناك، رأيت «علما» اصطفاه المدى مثلى، يرفرف فوق الربوة المقابلة للبيت الشفاف شرق الصحراء، وفى منتصف العلم تماماً رجل ضخم الهيئة، تارة يمسك برأسه، وتارة يمسك بذيل ردائه المتطاير، والريح العاتية سادرة فى غيها فككت يداى وفردتهما بحذاء الجنبين فى حركة توازن فيما أنزل من فوق الجبل، فبدوت فى ملامح طائر ثابت الجناحين وأنا فى طريقى إلى الربوة العالية، بعد بضع خطوات تأملت الربوة جيداً....، لم يكن هناك ثمة علم على الإطلاق.

كمال الجويلى

فى أحدث معارض
الفنان فاروق حسنى

المساحات المتنامية فى لوحاته..
تستوعب طلاقة الانطباعية التجريدية

«ولـد فـاروق حـسنى بالإسكندرية حيث درس بكلية الفنون الجميلة وحصل على البكالوريوس عام ١٩٦٤ .. وتولى وهو فى سن مبكرة منصب مدير قصر الأنفوشى للثقافة الجماهيرية... ثم كان سفره إلى فرنسا فى نهاية الستينيات دافعا لتطوير إبداعه فى فن التصوير بعد أن كان مرتبطا بالموتيفات الأكاديمية.. فقد اتجه نحو التحرر الإبداعى مستلهما التجريدية..

ومنذ عام ١٩٧١ وحتى ٧٨ تولى فاروق حسنى منصب مدير المركز الثقافى المصرى بباريس.. وحصل عام ٧٢ على جائزة المهرجان الدولى للتصوير فى «كانيو سير ـ مير»..

وعندما عاد إلى مصر، وبعد إقامة قصيرة بالقاهرة عين عام ١٩٧٩ مديرًا مساعدًا ثم مديرًا للأكاديمية المصرية بروما.. وفى هذه الفترة كثرت المعارض التى قدمت أعماله.. ومنذ أن اختير وزيرا للثقافة عام ١٩٨٧ لم يستطع التوقف عن الإبداع التشكيلى، فعلى هامش الالتزامات والمسئوليات الرسمية العديدة نجح فى أن يقتنص وقتا لفنه وأن يستمر فى عرض لوحاته وتطوير إبداعه بطلاقة ملموسة...

وكان أول معرض لأعماله قبل سفره إلى الخارج بسنوات قد أقيم فى أتيليه الإسكندرية عام ١٩٦٨.. أما آخر معرض له قبل معرضه الذى أقيم مؤخرا فى قاعة «اكسترا» بالزمالك فقد كان فى قصر «اليونسكو» بباريس بمناسبة مرور خمسين عامًا على إنشاء الأمم المتحدة، وقد كتب مقدمته الناقد العالمى جان لويجى روندى رئيس بينالى فينسيا الدولى الذى يعرف أعماله جيدًا»

من مقدمة كتالوج معرضه الأخير بالقاهرة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تخطئ العين بصمة الفنان المصور **فاروق حسنى**.. لكنها بصمة متحركة حية متطورة تحمل روح البحث والاستلهام والانطلاق نحو آفاق بلا ضفاف أو حدود فهى لا تقف عند مرحلة، ولا تتهيب التجريب ولا تعترف بالسكون الذى يؤدى إلى المحورية فالجمود...

نلمس هذا فى معرضه الأخير الذى أقيم بقاعة «إكسترا» على نيل الزمالك، فقد أضاف إلى تجريداته وفى عدد قليل من اللوحات، لمسات ولمحات من عناصر «الكولاج» وضعها بدقة شديدة داخل التكوين الكلى للوحة لتوحى وترمز إلى مكان أو تاريخ أو فكرة، دون أن تطغى على التعبير التجريدى للعمل كله.. وهى تجربة محسوبة سوف نتبين مداها فى أعماله القادمة، سواء كانت ستستمر أو تذوب وتتلاشى فى سياق طلاقته التجريدية..

فى هذا المعرض وضحت تماما الإرهاصات السابقة لتأثير البيئة الساحلية الثرية بطبيعتها الهادرة، على وجدان الفنان والتى بدأت مع مولده ونشأته.. تلك البيئة التى تركت بصمتها فوق قلب «سيد درويش» وألهمته روائعه الخالدة، كما تركت نفسى الأثر على شخصية «محمود سعيد» عاشق الجمال ومصوره المتمثل فى «بنات بحرى» وبانوراما الثغر بأضوائه البرونزية والأرجوانية فى حوارها مع الأزرق الفسيح المترامى وأمواجه المتجددة منذ الأزل...

ومنذ أن اختار **فاروق حسنى** التجريد فى ساحاته الفسيحة وتجاوز موتيفاته الأكاديمية، فكأنما قد اختار الموسيقى معادلاً موضوعيا لألوانه وتشكيلاته التجريدية، فلوحاته تحمل الإيقاع النغمى، وألوان تلك اللوحات تشيع فيها هارمونية تعلو وتهبط تبعا لجيشان ومدى عنف أو هدوء ضربات فرشاته فوق مسطح «التوال» الأبيض... تماما كحركة الأمواج التى اكتنفت بصره وبصيرته منذ نعومة أظفاره، وفى متتاليات مستمرة لا تعرف ولا تعترف بالسكون.

ترتبط أعماله - فكريا - بنظريات **كاندينسكى وبول كلى** وآباء التجريد بكل فروعه وتحولاته ومراحله والذين أحدثوا ثورة عارمة فى الفن منذ مطالع القرن العشرين وحتى نهايته التى توشك على الاكتمال..

ويحتاج هذا الاتجاه الحداثى المستقبلى من المتلقى إلى معرفة بتاريخ الفن واستعداد ومقدرة على تذوق إبداعات التشكيليين وسبر أغوارها واستكشاف معطياتها، إلى الحد الذى يمكن القول معه بأن المتذوق للعمل الفنى هو بدرجة ما شريك - تبعا لثقافته الفنية وإرهافه ورحابة مخيلته ومقدرته على الاستقبال - فى العمل الفنى..

تزداد الحاجة إلى ذلك بخاصة تجاه العمل التجريدى.. فهذه الأعمال فى نهاية الأمر تقدم حالات معنوية متعددة عند الفنان استطاع أن يترجمها على مسطح اللوحة بتقنيته الخاصة والذاتية.. فحين تتجمع الطاقة الإبداعية فى كيان الفنان تخرج الشحنة متدفقة وقد امتزجت فيها الخبرة مع اللحظة النفسية، كما يتداخل فيها الشعور مع اللاشعور، إلى حد أن الفنان بمجرد أن يفرغ من أدائه الإبداعى يتحول إلى متفرج يستقبل عمله بما يشبه الدهشة وكأن شيطانه هو الذى أبدعه أو شاركه فى إبداعه...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتبلور هذا بشكل خاص عند التجريديين فى أعلى درجاته لأنهم لا يصورون المباشر أو الشخصى فى الطبيعة بل أنهم عندما تطفو أمام بصائرهم الصور المختزنة مع الذكريات، يتحول الشريط إلى إيماءات بعيدة تماما عن الأصل ولكنها موحية به.. شريطة ذلك الخبرة والصدق والقدرة على شمولية الحلم وآفاقه الرحيبة...

ويمكن تطبيق ذلك تمامًا على أعمال **فاروق حسنى** فى معرضه الأخير، فنحن نرى فى أعماله البحر ولا نراه.. ونرى الرمال ولا نراها وتخايلنا الصخور دون أن نلمسها...

بالتالى **فاروق حسنى** تكونت من خلال مزاجه الخاص.. عناصرها الأولية تتفاعل وتشرد وتماوج بين الساخن والبارد قبل أن تسقط كالشهب أو الجليد على سطح اللوحة فيما يشبه الارتطام...

المجموعة اللونية التى تضم الأحمر الساخن، تضم نقيضه الأزرق البارد كذلك، تتحرك بينهما لمشتقاتهما بدرجاتها الثنائية والثلاثية العديدة وتسهم فى المعزوفة اللونية بتوازن شديد دقيق، إلى حد أن البعض يتصور أنه قد سبقتها فى تكوينها مرحلة من التصميم لضمان حبكتها.. لكن الحقيقة فى تصورنا أنها تأتى بعفوية وتلقائية وخبرة مكتسبة متفاعلة مع الذات...

هذا هو الفارق بين التجريدى صاحب الأساس الأكاديمى الذى درس لغة الفن وأيجدياته ومفرداته وتركيباته وأصبح يكتب بالصورة المجردة أو غير المجردة، ومن خلال أى تيار أو مدرسة أو مذهب أو نظرية يشاء، ويرى نفسه من خلالها - وبين غيره من الفنانين

وقد لفت الأنظار فى أول معرض يقيمه بالقاهرة - وهو وزير للثقافة - أنه عرض بورتريهاً لأحد الشخصيات رسمه بالقلم.. وقد رأيت - وقتها - أن هذه اللوحة الصغيرة هى الدليل على أن الدراسة الأكاديمية أشبه بجواز المرور إلى الانطلاق التعبيرى والتحرر القائم على أساس..

فقد حدث فى وقت ما فى حركتنا التشكيلية خلط شديد بين التأثيرات اللونية القائمة على قانون الصدفة والعشوائية، وبين العمل التجريدى المبنى على مقومات ودراسات، والذى لا يأتى من فراغ..

لوحات **فاروق حسنى** قائمة على الحوار... ليس بين الألوان فى تعبيريتها فقط وإيماءاتها التصويرية، ولكن من خلال الأصوات وإيقاعاتها المختلفة والمتعددة، فقد ارتبط التجريد هنا بالموسيقى فى حميمية وثيقة.. الصوت الرفيع والصوت العريض وما بينهما فى حوار تبادلى وإيقاعات تعنف أحيانا وتهدأ أحيانا، ويسلم بعضها إلى البعض الآخر فى إطار يشير إلى المؤثرات الأوركسترالية عند المتلقى.. فالذين أنشأوا التجريد دفعهم إليه - كما أتصور - ولعهم بالموسيقى.. حتى قيل بعد ذلك إن العين تسمع والأذن ترى، إشارة إلى تداخل الرؤى والإبداعات..

وإذا قلنا إن لوحات **فاروق حسنى** تحمل فى جانب من سماتها الحس والروح الانطباعية، فإننا لا نبتعد بذلك عن إطارها العام، فهو انطباعى بالفعل ولكن فى إطار حداثى متطور زمنياً وعصريا وهو التجريد... ويمكن أن نطلق عليه - ولو مجازا - التجريد الانطباعى.. والفارق بينه وبين الانطباعية أو التأثرية - التاريخية - أن التأثريين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتجهوا إلى لمسة الضوء فوق سطوح الأشياء فى الطبيعة مباشرة ، وأن التجريدى الانطباعى - اتجه إلى مخزون الذات وإضاءات الومضة فى أعماقه، فسارع فى لحظة ما بين الوعى واللاوعى - من خلال ألوانه وفرشاته مندفعة مطوعة إلى مسطح اللوحة الاستقبالى المهيأ الأبيض..

تؤكد لوحاته الأخيرة مدى تأثير الممارسة الدءوبة فى اكتساب المزيد من التبلور - الذى لا تنتهى حدوده - نحو طلاقة التعبير..

ويبدو أن لوحاته الجديدة قد تمردت على المساحات الصغيرة فارتفعت قامة بعضها إلى ما يقارب المترين طولاً لتستوعب شحنة التعبير...

وقد سعدت بهذه الانطلاقة الجديدة الرحبة وأنا أتامل لوحات معرضه الأخير، فقد تذكرت ملاحظة لى أبديتها منذ نحو ثمانى سنوات فى معرض سابق أقيم لأعماله فى قاعة السلام بالجزيرة، وقلت إن تلك اللوحات يمكن أن يزيد ويتسع عطاؤها وتأثيرها لو امتدت مساحتها إلى ما يشبه الجداريات...

أسعدنى - بوصفى ناقداً - أن هذا قد حدث مؤخراً بالفعل.. وأنه صدر عن الفنان ذاته...

هل يمكن أن نعيد القول بأن الناقد والفنان - أو العكس - هما وجهان لعملة واحدة...؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله خيرت

الضيف

رأيت الفنان أمين ريان لأول مرة على سور الأزبكية، فى تلك الأيام السعيدة التى كانت الكتب الثمينة بأسعارها الرخيصة تعرض عليه وتفترش الرصيف النظيف، وكان يمكنك إذا اقتنيت أمهات الكتب بدراهم معدودة، أو حتى اكتفيت بمشاهدتها وحجزتها فى خيالك إلى أن يسعف الزمن، أن تتجول فى حديقة الأزبكية وسط بساط أخضر من العشب الندى أو تجلس فى ظل شجرة من أشجارها الوارفة وتسبح فى الأحلام كما هى عادة عشاق الفن والأدب.

وتكررت رؤيتى لهذا الرجل الذى كان دائما يجلس على مقعد صغير غير مريح وقد أدار ظهره للشارع وأمسك كتاباً باهت الغلاف غافلاً عما يدور حوله من صخب، وبسبب صداقتى الوثيقة فى تلك الأيام - وإلى الآن - لأبطال القصص الروسية الطيبين الذين كنا نراهم دائما متدثرين بمعاطفهم القديمة فى محاولة يائسة للتغلب على صقيع بطرسبورج، وكنا نلتقيهم وهم يجلسون قلقين أمام أطباق حساء الكرنب والبصل ويتبادلون عملات نقدية صغيرة لا قيمة لها.. بسبب هذه العلاقة بدا لى أمين ريان واحداً من هؤلاء الأصدقاء، وقدرت أنه يكتفى بمطالعة الكتاب بدل أن يشتريه.

ثم قرأت له - وأنا لا أعرفه - قصة قصيرة حصلت على المركز الثانى فى مسابقة نادى القصة الشهيرة، وتملكنى العجب من جرأة هذا الكاتب وسباحته - وهو مايزال مبتدئاً - ضد التيار السائد؛ كانت القصة تحكى مأساة ضاحكة أخذ صاحبها يقصها فى حانة رخيصة وسط مجموعة صاخبة من السكارى، ولما كان بطل القصة قد ورط نفسه فأسرف فى الشرب دون أن ينتبه إلا أخيراً أنه مفلس، فقد أخذ ينصت بقدر ما يساعده عقله المضطرب لهذا الصعلوك حتى لا ينشغل بمشكلته الخاصة، ثم خطرت له فكرة فمال على أذن الصعلوك هامساً.. وإذا بالصعلوك يصيح:

- مو انه.. احنا اخوات.. لا يمشى معاك ادفع.. يا ميشو.. يا ميشو.. حساب الأفندى ده عندى..

وأشار ميشو إلى سكير آخر ظن أنه هو المقصود.. فصاح الصعلوك مرة أخرى.

- هو ابن الصايعة ده أفندى؟ بقولك الأفندى ده..»

وسبب دهشتى بل وإعجابى الشديد بهذه القصة أن شباب الكتاب الذين كانوا يتقدمون لمثل هذه المسابقات كانوا يحرصون على إفساد قصصهم بالوعظ والنصائح المباشرة، وكانت ثورة ٥٢ فى سنواتها الأولى فلم يكن يفوتهم أن يبشروا أيضا بالمستقبل السعيد الذى ينتظر جموع الشعب، كذلك فإن الذين كانوا يقيمون هذه القصص فى ذلك الوقت ويجيزونها كانوا من حماة التراث وحراس اللغة الرصينة مثل محمود تيمور وعبدالحليم عبدالله.. ولكن أمين ريان لم يبال بكل هذا واختار الحانة الرخيصة مكانا لقصته، كما اختار هذه اللغة العامية البليغة التى رأينا نموذجا لها.

ولم أكن أعرف أننى أقيم على مرمى حجر من بيت هذا الفنان الرقيق فى شبرا إلا بعد أن التقيت صديقى الكاتب المسرحى عبدالغنى داود ودار الحديث حول تلك القصة فإذا به يأخذنى إليه.. وهكذا بدأت صداقتى لهذا الكاتب.. وكنا نجلس فى بيته مع غيرنا من الفنانين فنأنس بالحديث، ويأتى ذكر الشعر - وحسبك به مسامراً - فيطلب منى أن أقرأ شيئاً مما أحفظه.. ومجاملة لى كان يتحامل على كثير من الشعراء ومنهم شوقى ويزعم أن أحداً لا يستطيع أن يكتب بيتاً واحداً مما أنشدت.. وكان هذا المديح ينطلى على فأحس بالفرح وكأننى صاحب الشعر.. ثم يأتى الدور عليه ليقرأ لنا فصلاً من رواية كان يكتبها فى تلك الأيام.. وكنا كلما قرأنا فصولاً من روايته تلك ألفت نظره إلى أنه يكتب ببطء شديد وأن عليه أن ينتهى من كتابتها ويعجل بنشرها.

ولكن الرواية التى كنا نقرؤها مخطوطة عام ١٩٦٥ لم تنشر إلا فى عام ١٩٩٥ أى بعد ثلاثين سنة أو يزيد، فكيف يدل علينا أولئك الشعراء الذين كانوا يفخرون بأنهم يكتبون القصيدة فى عام كامل؟

تلك هى رواية «الضيف» التى صدرت أخيراً، وسعدت بقراءتها لأنها أعادت ذكرى أيام الشباب التى تبدو لى الآن وهما، ولأنها كذلك تؤكد الطابع الخاص لهذا الكاتب وطريقته المتفردة ونظرته الضاحكة الباكية إلى الدنيا والناس، والتى كانت قصة صعلوك الحانة إرهاصاً مبكراً بها كما ذكرنا.

تبدأ الرواية - كما بدأت قصة القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من جامعة القاهرة فى بداية الخمسينيات، ويتوقع القارئ، والمكان محدد بهذه الدقة، أن يرى أساتذة جادين وطلاباً من أصحاب الطموح، وأن يستمع إلى مناقشات عميقة حول المستقبل المشرق الذى تتطلع إليه الأمة، ولكنه يجد بدلاً من ذلك عامل البوفيه محروس الذى لن يكف عن الكلام وتدخين الشيشة مع من يغويهم من الطلاب حتى آخر صفحات الرواية، ويجد عائشة تلك الطالبة التى تنوء بجسمها السمين وتكتفى بالجلوس فى البوفيه متحملة بصبر تحسد عليه سخرية الغادين والرائحين، ويجد كذلك سيد ضيف المتزوج بضغط جدته فى القرية من ست أبوها والمنجب منها ولداً، وهو يأتى إلى الجامعة فراراً من هذا العبء الذى ألقى عليه مبكراً، وهناك أيضا كوكب الطالبة المكافحة التى كان عليها أن تعيش مع عمها وبناته الجاهلات العوانس وترتدى ملابسهن غير المناسبة فتصبح أضحوكة.. ثم تتردد على المقصف بشكل دائم فتاة غامضة صارخة الجمال يتحلق حولها الطلاب والطالبات فى محاولة لكسب ودها.

فى هذا الجو العجيب تبدأ العلاقات فى التشابك بين الشخصيات، ويراقب الكاتب - مثلنا- ما يحدث دون أن يلوم أحداً أو يمدح أحداً، ودون أن يستهجن سلوكاً أو يحكم على تصرف.. وهذه قدرة غريبة على التحكم فى النفس؛ فالفنان لابد أن يكون عنده ما يقوله وإن لم يفصح عنه، أما أمين ريان فإنه يترك أبطاله يضطربون فى هذا العالم المضطرب، وكأن أحداً لا يراقبهم ولا يرصد تصرفاتهم ولا يحاسبهم على سلوكهم.

ولكن القراء - وأنا منهم - لا يقفون هذا الموقف من تلك الشخصيات، ولنأخذ مثلا تلك الفتاة الجميلة التى غزت المقصف وألهت الطلاب عن دروسهم وملأت قلوب الطالبات غيظا وحسداً.. إننا نعرف ونحن نتابع القراءة أنها ليست طالبة وإنما هى أم أحد الطلاب فى الجامعة، مات زوجها الباشا العجوز، فجاءت من بنى سويف فى الصعيد لتعيش مع ابنها فى القاهرة.. لا بأس بهذا؛ فكثير من الأمهات يفعلن ذلك، ولكن تلك الأم المتصابيه لا تقنع بالجلوس فى بيتها ورعاية ابنها وإنما تسبقه إلى الجامعة، ولأنها غير مشغولة بدروس فقد وجدت ضالتها فى المقصف حيث المجال متسع لمعابثة الشباب الذين يطرون جمالها، «والغوانى يغرهن الثناء» كما يقول شوقى الذى لا يحبه أمين ريان، ويضطر الابن أن يترك دروسه كذلك ليراقب نزوات أمه ويدخل معارك يضرب فيها ويهمل دروسه فيرسب وقد ساعد الحظ نعمة (الأم)؛ ففى تلك الأيام لم يكن هناك حرس يقف بباب الجامعة ليمنع غير الطلاب من الدخول.. لذلك تنفست الصعداء وفرحت حين بدأ الحرس بعد عام ١٩٥٤ يقف بباب الجامعة ويمنع أمثالها من اللاهيات من دخول الحرم المقدس.. وفرحت فيها كذلك حين انتهت الرواية بزواجها من الكاتب المتردد خافت الصوت الذى لم يجن من الأدب إلا غرفة فوق سطح أحد البيوت المتهالكة فى عطفة المطبعجى.

وخذ مثلا سيد ضيف الذى أعطى الكاتب اسمه للرواية، إنه هو الذى ضرب ابن نعمة، وهو يدعى أنه شاعر.. ولكن أى شعر يكتبه زوج ست أبوها، ذلك المقيم الدائم مع محروس الحشاش؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذات عشية أتى ثم عاد

حتى لا يكون شاهداً على ضمائر العباد

أو :

وداعاً يا عروس الخيال

فالقروى يكر راجعاً

الى الحقل والعيال

لاحظ أن الشعر الحديث كان يخطو فى تلك الأيام خطواته الأولى، ولم تكن قصيدة النثر قد أتى لها ذكر... فياله من شاعر مدع.

لذلك لم أجد مبرراً لجعل هذا الشخص بطلاً للرواية.. فإذا كان لابد من بطل لهذا العمل الفنى الجميل المكتظ بالأشخاص المتخبطين فلتكن كوكب هى البطلة، إنها الفتاة التى تغلبت على فقرها واستهانة الناس بها والمعاملة غير اللائقة التى عوملت بها من عمها وبناته، وظلت ماضية فى طريقها لا ترى أمامها إلا هدفا واحداً وهو النجاح.

وبسبب حبى لهذه الفتاة وإعجابى بطموحها فلعله يكون من المناسب أن أنبهها إلى أن كتاب «أبوشادوف» الذى عشقته دون أن تراه وصممت على قراءته لن يفيدها فى كثير أو قليل.. فالكتاب أولا ليس لأبى شادوف وإنما هو من تأليف الشيخ **يوسف الشربينى**، واسمه «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف»، وأحمل الصديق **عبدالغنى داود** مسئولية هذا اللبس؛ فالمؤلف من بلده، وكان يجب أن ينبه كوكب وغيرها إلى هذا الخطأ، والكتاب ثانيا يناقش قضية خطيرة، وهو فى رأيى لا يقل أهمية عن كتاب سرفانتس : دون كيشوت، فإذا كان سرفانتس يسخر فى كتابه من الفروسية والفرسان، فإن الشربينى يسخر من مؤلفى الكتب فى العصر العثمانى التى طرح أصحابها القضايا الدينية والعلمية جانبا وانشغلوا بالقشور والهوامش.. وخذ مثلا هذين البيتين من القصيدة التى كتبها الشيخ **يوسف الشربينى** وأوهمنا أن صاحبها هو أبوشادوف:

ويوم تجى العونة على الناس فى البلد

تخبينى فى الفرن «أم وطيف»

وأقعد حدا النسوان واتلف بالعبا

ويبقى صراخى مثل طبل مخيف

القضية هنا أن الناس كانوا يتنادون فى أيام الفيضان لتعلية جسور النيل حتى لا تغرق الأرض والبيوت، وكان من الواجب على كل بالغ أن يسرع حين يسمع النداء «العونة» إلى النيل لمقاومة الخطر.. ولكن شارح القصيدة يغرق القارئ فى متاهات مضحكة؛ فمن هى أم وطيف هذه؟ هل هى زوجة الرجل أو ابنته أو أمه؟ أقوال. اختلف فيها العلماء وكيف يصرخ ويكون صراخه مثل الطبل؟ إن هذا الصراخ سيكشفه بالتأكيد، فيقول الشارح إن هذا الصراخ بدا فى وهمه هكذا. والواقع أنه لم يصرخ.. إلخ..

فأنت ترى أن الشيخ **الشربينى** كان يعرض بمؤلفى كتب تلك الفترة الذين كانوا يسألون مثلا عن اسم ناقة صالح، أو عن اسم الذئب الذى أكل أو لم يأكل **يوسف**.. وهكذا.. ولذلك أتمنى أن تكون كوكب قد اهتمت بدروسها وتركت هذا الكتاب الذى لن يهتم به إلا مؤرخو انحدار التأليف فى العصر العثمانى.

ولا ينتهى حديثنا عن **أمين ريان** قبل أن نشير إلى أسلوبه المميز الذى أعرف من خلال علاقتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

به أنه يحاول تجويده بدأب شديد، وأنه ينجح فى ذلك دائمـــا.. هذا نموذج لتـأثير الموسيقى على أحد الأشـــخـــاص فى الرواية وكـيف يتلقاها:

«.. وضحت فى أننه الموسيقى فإذا بها لحن لمعزف بعيد تختلف نغماته بين الدقات المكتومة والنقرات الرنانة، يتهادى بعضها كأنه ندف من الثلج على رءوس الأشـــجـــار، ويتساقط بعضها كحبات من الندى فوق سطح غدير رقراق.. وعصف بالنغمات عاصف جعلها تنحدر على سفح الليل وكأنها تتهادى إلى هاوية لا قرار لها». والنماذج كثيرة..

وأخيراً لقد توعدنى الصديق أمين ريان ضاحكا حين كتبت عنه من قـبل وأبديت بعض الملاحظات على اللغـة، وقـال إن أحـد النقـاد المتخصصين سيرد على ويفحمنى.. ولذلك سـأمسك - خوفـاً - عن إبداء أى مـلاحظة.. ولو تعـرضت لهـذا الموضـوع لكان عليـه أن يجند لى جيشاً من هؤلاء المتخصصين.

ولابد أن أبدى دهشـــتى فى النهاية من أن كاتباً جاداً مثل أمين ريـــان لا يجد إلا نادراً من يتـابع إبداعه ويضعه فى مكانه الصحيح، ويشير إلى دوره البارز كفنان كبير كل خطأه أنه لا يجيد فن العلاقات العـامـة ويكتـفى بالكتـابة الجيـدة ويخفى نفسه عن الأضواء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزمى عبد الوهاب

نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*

نظريات الأدب هى «نظريات عن كيفيات قراءة النصوص الأدبية، إنها تقدم أيضًا افتراضات عن هذه النصوص وتناقشها صراحة، ويمكن أن تدلنا على نقاط القوة والضعف فى القراءة بطريقة معينة ويمكن أيضا أن تقدم لنا قراءات بديلة تكتشف فى النص معانى مختلفة». ورغم هذا الكم الوفير من الكتب التى تناولت هذا الموضوع لم ينجل عن النص غموضه وعن النظرية صعوبة فهمها. وهناك طرق متعددة وكلها صالحة للقراءة كأن «نتناول قصيدة لنكتشف كيف تعمل،

ونتناول قصيدة أخرى لنرى كيف تتواءم مع المشروع العام لتطور الشاعر، أو كيف انبعثت أفكاره وخيالاته» ولكن هل يكفينا منهج واحدٌ لإشباع كل هذه الرغبات؟ يصل المؤلف إلى أن تبنى نظريات مختلفة قد يكون نوعًا من التضليل ولكن لابأس من الاطلاع عليها، وإن كان ليس ضروريًا استخدامها كلها، وحين نستخدم أكثر من تطبيق فإنه «لايجب أن تكون هذه التطبيقات متنافرة فلسفيا أو منهجيا». ومؤلف الكتاب حين يعرض لعدد من النظريات فإنه لايدعى أنه يقدم كل الأوجه الخاصة بهذه النظريات، فهو يقدم الملامح الأساسية لست نظريات تهم الدارس والمتلقى على السواء، ويقوم بالتطبيق على النصوص الشعرية فقط، وسنعرض ما أورده المؤلف بشأن هذه النظريات الأدبية.

* تأليف: ديفيد بُشْبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم.

النقد الجديد: نشأ هذا التيار استجابة لثلاثة تطبيقات سادت فى القرن التاسع عشر هى (نزعة الأدب الرفيع - الانطباعية - التاريخية) وقد خاض النقاد الجدد صراعهم مع هذه الفرضيات الثلاث لكونها ممارسات اجتماعية وذاتية ووثائقية لم تتجه إلى النص الأدبى ذاته، لكنهم فشلوا فى استنباط نظرية مكتملة عن اللغة مع أنهم أعطوا الأولوية للغة النص، وقد قاموا بعدة صياغات يستندون إليها فى التحليل منها «استقلال النص عن مؤلفه» فهم لايهتمون بسيرة المؤلف ولابهدفه من كتابة القصيدة وبالتالى يصبح دور القارئ أكثر أهمية فى ظل غياب المؤلف ولكنهم قاوموا القراءة الذاتية، لأن استنتاج المعنى سيكون خاضعًا للحالة المزاجية للقارئ، ومن ثم يجب أن يتخلى القارئ عن معارفه وهويته «ليدخل عالم القصيدة ويفهمها من الداخل» حفاظًا على استقلال النص الشعرى، وبعد تطبيق النظرية على إحدى سونيتات شكسبير يخلص المؤلف إلى أن ضعف النقاد الجدد يكمن فى أنهم أولوا اهتمامًا بتفسيرات جديدة للنصوص على حساب فحص الآليات والوسائل التى قد نصل بواسطتها إلى تلك التفسيرات.

البنيوية: تَبَنَّت هذه النظرية مهمة استنباط أسس القراءة الشعرية التى افتقر إليها النقد الجديد، وقد انبثقت البنيوية من نظرية دى سوسير اللغوية حيث رأى أن اللغة نظام أو بنية، وهى النموذج المهيمن على إدراك الإنسان ونشاطه، وقد أدى به البحث اللغوى إلى أن إدراكنا للواقع واستجابتنا له تمليها بنية اللغة التى نتكلمها، وظلت البنيوية مرتبطة بالألسنية حتى التقى شتراوس بالروسى ياكبسون، فاستخدمها فى مجال دراسته الأنثروبولوجية، وتطورت النظرية بعد أن تبنَّى المفكرون الفرنسيون منهج شتراوس، فظهر أعلام فى مجالات مختلفة يستخدمون النهج البنيوى منهم ألتوسير فى الماركسية، ولاكان فى التحليل النفسى، وبارت فى الأدب، وفوكو فى التاريخ، وينطلق المشروع البنيوى فى الأدب من افتراض ثلاثة أبعاد فى النصوص: الأول أن الكلمات تظلل المعنى الذى يعززه السياق وحده، البعد الثانى وهو الذى يضع النص فى نظام الأدب ككل مما يعنى أن النص يتأثر على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى، أما البعد الثالث فيقيم علاقة بين النص والثقافة ككل، وعندما تخلع البنيوية عن المؤلف وضعه المتميز كمبدع إلى مرتبة أدنى فى الوسط الثقافى فإنها تشرح عملية الإبداع بافتراض أن مؤلف النص هو أيضا قارئه الأول «لأن المؤلفين قراء لنصوص عديدة من أنواع مختلفة كتبها مؤلفون آخرون»، وحينما يقوم المؤلف بالتطبيق البنيوى على أحد النصوص فإنه يؤكد قدرة البنيوية على كشف آليات النص عن طريق إنتاج القارئ للمعنى، فالبنيوية تتيح طرقًا متنوعة لقراءة النصوص وإن كانت أقل نجاحًا فى إنجاز تفسير لها «باعتبارها بنيات لمعنى مراوغ».

التفكيك: هو نظرية ما بعد البنيوية، وهذا لايعنى أنه حل محلها، ولكنه اعتمد عليها كنظام تحليلى سابق، وقد ابتدع كمنهج خاص بقراءة النصوص على يدى جاك دريدا الذى يعترف بفضل أعمال بعض الفلاسفة عليه أكثر مما يعترف بفضل أعمال منظرى الأدب ونقاده، ولكن ما التفكيك؟ إنه «ليس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظرية تحدد المعنى لتخبرك كيف تعثر عليه» أو هو «التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة فى النص» حسب تعريفات منظرى التفكيك، وهم لايهدفون إلى إنتاج تفسيرات للنصوص بل إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء، كما أنهم يفترضون أن هذه القراءة تتماثل مع خطاب خاص فى النصوص، وهذا ما يضمن قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص «ولأن اللغة والأيديولوجيا أكبر من النص ذاته الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة التى قد تكون متناقضة؟ فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس، وهكذا يمكن أن نقول أن كل النصوص تحتوى على عناصر تمزيق أو فجوات تسمح بقراءات هامشية تضع المعنى الواضح موضع التساؤل» وفى رأى دريدا فإن المعنى مؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة» ويجب دائمًا الوصول إليه، ولكن ذلك لايحدث أبدًا. وعندما يقدم المؤلف تطبيقا عمليًا للتفكيك على نص شعرى فإن هذا التطبيق لايكتفى بالتفكيك الكامل للنص أولغة البنية اللفظية، ولكنه يقوم باقتفاء تعبيرات النص الفلسفية أو الأيديولوجية بردها إلى منابعها واختبارها بحيث تتحول القصيدة إلى نوع من المعكوس أى «الاستخدام المجازى للغة، وعلى ضوء هذا فإن النص «يقدم مجرد لحظة يمكن أن تطرح فيها الأسئلة».

الشكلية الروسية: البويطيقا أو السيموطيقا أو البنيوية الروسية كلها صور متنوعة للشكلية، وقد نشأت أثناء الحرب العالمية الأولى مما يفسر بعض أوجه التشابه بينها وبين كل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، وربما يوحى اسم هذه المدرسة بأنها تحصر اهتمامها على شكل النص الأدبى وليس على محتواه، لذا يجب أن نعرف أن هذا الاسم فرضه النقاد المعادون على أفراد هذه الجماعة، وقد قبلته الجماعة كنوع من التحدى. تكونت الشكلية الروسية من مجموعتين لكل منهما ميولهما النظريةوأهدافهما المختلفة، فأفراد الجماعة لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة مما أدى إلى هجوم كل منهم على الآخر، لقد اعتبرت الشكلية نوعًا من الديالوج المستمر، تطور ذاتها بالمناقشة والتساؤل والاختبار كما كانت رؤيتهم للنص الأدبى كبنية سيموطيقية أكثر من كونه تمثيلاً يحاكى الواقع، إن هدف الفن كما يراه الشكليون نَقْلُ الإحساس بالأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها فالفن «وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع، والموضوع ليس مهما» وقد فرضت الأحداث السياسية فى الاتحاد السوفيتى والاهتمام التاريخى للفلسفة الماركسية تطورات على الشكلية أدت إلى أن المدرسة النظرية التى بدأت بإنكار أهمية التاريخ والواقع الخارجى فى دراسة الأدب انتهت بتأثير أحداث التاريخ الفعلية والواقع السياسى الخارجى.

الشعر والتاريخ: هناك عدد من نظريات الأدب التى تركز على علاقة النص الشعرى بالتاريخ، وهى تنقسم إلى مجموعتين: التاريخية القديمة، والتاريخية - الماركسية - الجديدة، وقد شجع كتاب أصل الأنواع لداروين على ظهور هذه الموجة الجديدة من الاهتمام بالتاريخ على اعتبار أن النص الأدبى ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه وتطرح هذه المقارنة «الجينية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرضيتين أساسيتين، الأولى فرضية التماس حيث يُفترض أن مؤلف النص يتماس مع أعمال مؤلف آخر سواء كان سابقًا عليه أو معاصرًا له ، أما الفرضية الثانية فهى تقسيم الأدب إلى عصور، وقد اهتمت التاريخية بوضع النص فى سياقه كجزء من حياة الكاتب الذى تراه النظرية فردًا له خصوصية يدرك الحياة بعمق وتعقيد أكثر مما يدركها معظم البشر، وبالتالى فلابد أن يقرأ العمل الأدبى كوثيقة بيوجرافية، وتتمثل الصعوبة الأساسية التى تواجه التاريخية القديمة فى الربط غير المبرر الذى تقيمه بين النص الأدبى وسياقه. أما بخصوص مقاربات الأدب الماركسية فهى تهتم بفحص النص فى علاقته بالأحوال التاريخية التى انبثق عنها باعتبار الأدب جزءًا من البنية الفوقية بما تشمله من مؤسسات اجتماعية، وتنطلق هذه المقاربات من الإيمان بأن للأدب قدرة على تحويل المجتمع لأن القارئ يعيد إنتاج أيديولوجيا القاعدة الاجتماعية ومن ثم يكون قادرًا على تغييرها.

الشعر والنوع: لنظرية الأدب الأنثوية مفهومها حول الشعر والأدب كحامل لخصائص النوع، إذ أن هوياتنا الاجتماعية كالأنوثة والذكورة، والاكتساب المتباين للقدرات، والتميز الناتج عن هذه الهويات، كل هذه الأشياء تشكل كتابة وقراءة النصوص، ولاشك أن هذا التناول كان جديدًا، فالتقليدى كان يؤكد على تصوير الأدب بطبيعته الإنسانية الشاملة، ويرى النقاد الجدد أن النص يحمل حساسية تسمو على النوع، أما نظريات كالشكلية والبنيوية والتفكيكية فقد كانت ترى الكتّاب والقرّاء على أساس اللغة والأيديولوجيا والطبقة. وبعد نضال مرير من جانب المرأة لانتزاع حقوقها الطبيعية حدث فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات أن بدأت النساء الكلام عن النوع وعلاقته بالقوة والنشاط الجنسى، وقاد هذا إلى علاقته بالنص وتقوم مختلف مدارس النظرية الأنثوية على تأكيد أن مفهومى الأنوثة والذكورة بناءان ثقافيان ، ويصدد تحليل النصوص فإن الأنثوية ترى أن اللغة تشكل الواقع الإنسانى، كما أن الثقافة تطبع باللغة الهويات الاجتماعية والجنسية فى أجساد الأفراد البيولوجين، وقد اهتمت الأنثوية بوصف طبيعة الكتابة أو المنهج النقدى ممثلاً فى أربعة أنواع: النوع الأول هو التفكيك ، والثانى هو الصمت المسموع أى قراءة ما بين السطور للبحث عن رغبات العقل التى لايمكن الإفصاح عنها، والثالث هو الاستماع إلى المرأة عن طريق تمجيد العناصر الأنثوية فى النص وتصويرها ثم بعد ذلك القراءة التى توضح الروابط بين بنية النص الشكلية وفهمه الأساسى. وقد اختتم المؤلف كتابه بالحديث عن بعض نقاط الضعف التى تواجهها النظريات الست، وكذلك مميزات كل نظرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشير السباعى

حول محور الفرانكفونية

أمور كثيرة تستحق التعليق فى محور إبداع الخاص عن الكتاب المصريين الذين كتبوا أو يكتبون بالفرنسية والذى مهد له الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى بافتتاحية تثير من جديد مسائل كمسألة مغزى حملة بونابارت على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) والتى شكلت مظهراً من مظاهر التوسع الأوروبى فى الشرق، الذى زاد من حدته احتدام الصراع بين الثورة والثورة المضادة فى أوروبا، وكمسألة مكانة الإبداع المصرى المكتوب بالفرنسية فى تاريخ الثقافة المصرية الحديثة والمعاصرة.

بديهى أنه لا يمكن تناول هذه الأمور المهمة فى تعليق سريع كهذا، وإذا فسوف اقتصر الآن على إبداء عدد من الملاحظات خارج هذه الأمور الخلافية الكبرى :

١ - لم يكن من المناسب بالمرة ظهور علم فرنسا على غلاف العدد، خاصة وأننا بإزاء كتاب يكتبون بالفرنسية دون أن يعتبروا انفسهم فرنسيين، ناهيك عن فرنسيين يقفون تحت علم دولة، بينما نجد بينهم فوضويين أعداء لكل دولة والدولة من حيث هى دولة، مثال ذلك جورج حنين، كما نجد بينهم خلعاء (بالمعنى الأصلى للمصطلح) يعادون كل انفراس، مثال ذلك إدمون جابس.

٢ - تشير د. رجاء ياقوت فى مقالها عن احمد راسم إلى انه قد تزوج من الآنسة إنجى افلاطون، وكان يجب عليها أن توضح أن الأخيرة هى خالة الفنانة الشهيرة سميتها، حتى لا يحدث لُبسٌ لدى القارئ.

٣ - لم تحسن د. رجاء ياقوت نقل أسماء عدد من شخصيات قصة البير قصيرى «قتل الحلاق زوجته» مثال ذلك «شقتور» الذى هو «شخطور»، ومثال ذلك أيضا «هاروسى» الذى هو «حاروسى»

ومن جهة أخرى، لم افهم لماذا ترجمت الحوار بالفحصى دون العامية المصرية.

٤ - من الواضح أن تاريخى ١٩٠١ و ١٩٤٧ فى ص ١٠٠ هما تاريخا ميلاد ووفاة فولاذ يكن لا تاريخا كتابة قصيدتيه، وهو خطأ فى التوضيب غير مناسب، شأنه فى ذلك شأن عدد من أخطاء الطباعة - غير الهينة أحيانا - فى عدد من النصوص المنشورة.

٥ - مقال عادل صبحى تكلا عن جورج حنين يرد فيه عدد من مقالات جورج حنين فى مجلة «التطور» العربية، مترجمة عن الفرنسية وليس رجوعا إلى الأصول العربية؛ مثال ذلك عنوان «فى الطريق إلى سياسة بناءة «الذى هو فى الأصل» فى سبيل سياسة إنشائية»، وعنوان «حرق المراحل» الذى هو فى الأصل «اختراق المراحل» كما يحدث خداع بصرى لتكلا - على ما يبدو - فيكتب عنوان ديوان جورج حنين الأول هكذا : «هذيان الوجود» بينما هو «لا مبررات الوجود».

● فيما يتعلق بالغلاف لابد أن نوضح هنا أنه كان إجتهاداً تشكيليا من المشرفة الفنية وحدها، ولم تكن تقصد به أن يكون شعاراً لدولة ما، وإنما كان مجرد إيحاء أو رمز عام يشير إلى الفرانكفونية، وليست لهذا الغلاف أية دلالة خاصة .

التحرير

كرم مطاوع..
الفنان الكبير الذى رحل

لم يكن كرم مطاوع بالنسبة لى مخرجاً مسرحياً موهوباً أو ممثلا عبقرياً، أو حتى أستاذاً أكاديميا متمكنا؛ صاحب منهج متميز، بل كان كل ذلك معاً. والأهم من ذلك كله أن كرم مطاوع كان - يقينا - مصلحاً مسرحيا كبيرا.

فى الستينات كان فناننا القدير كالحصان الأسود؛ يؤكد بسرعته وجموحه للعالم كله موهبته الفذة وقدراته ومهاراته، متجاوزاً فى ذلك جيله، مرهصاً بفن يتعدى أطر إبداعات الأجيال التى تجىء من بعده.

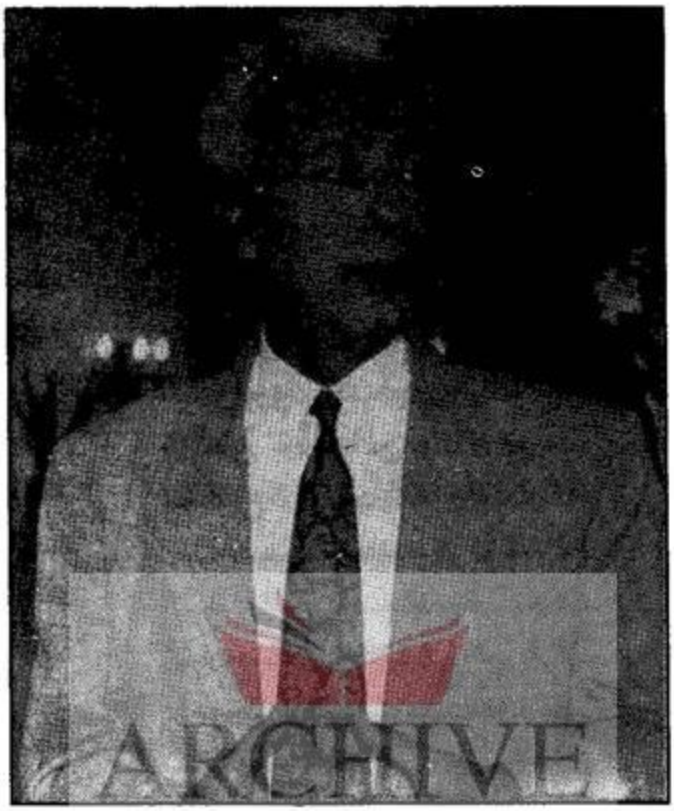
لم يكن كرم مطاوع صاحب عدد متميز من العروض المسرحية فحسب، ولا بمبدع مسرحى عبقرى، بل كان مع كل ذلك صاحب رؤىً مسرحيةٍ مستنيرة، يتضمنها كل عرضٍ مسرحى على حدة، يشارك بوعيه فى خلق وعى مسرحى مستنير. لقد أضافتْ رؤاه المسرحية الخبرة تلو الخبرة والتجربة تتبعها التجربة إلى الحركة المسرحية المصرية والعربية، حتى تراكمت هذه التجارب وهذه الخبرات لتشارك فى تشييد المشروع الثقافى القومى بداية من الستينات مروراً بالسبعينات وصولاً إلى التسعينات.

يتحقق تفرد هذا المخرج القدير فى تعامله الفريد من نوعه شكلا ومضمونا مع المسرح ككل باعتباره ظاهرة فكرية وكظاهرة اجتماعية وشعارا سياسيا ورؤية جمالية. لذلك كله تتخلق المعادلة المسرحية لديه من مفردات مسرحية شتى؛ لا يكون فيها النص المسرحى أهم مصادرها؛ بل مفردة من مفردات عديدة، تشكل بقريحته الإبداعية مع غيرها من المفردات كيانا مسرحيا متكاملا.

ولعلى لم أخطىء مقصدى عندما قلت إن كرم مطاوع هو مصلح مسرحى Refor ma Tou بكل ما يعنيه هذا المصطلح، فهو يقف بجوار المصلحين المسرحيين الرواد الأوائل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعقوب صنوع وعزيز عيد وچورج أبيض و يوسف وهبى وغيرهم. فقد كان هؤلاء يمثلون ملامح مسرحنا المصرى وبداياته الأولى، أما **كرم مطاوع** فيمثل بجوار نفر قليل من مخرجينا الأفذاذ : **فتوح نشاطى - عبدالرحيم الزرقانى - نبيل الألفى - حمدى غيث - كمال يس - سعد اردش - جلال الشرقاوى - أحمد عبدالحليم - كمال عيد - أنور رستم - أحمد زكى - حسين جمعه** وغيرهم.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل من بين هؤلاء رائدا كبيرا شامخا عالى القامة فى استفادته من انجازات المسرح العالمى من جهة، واكتشاف تراثنا المسرحى الأدبى واستعارة روحه الكاشفة، من الجهة الأخرى. فضلاً عن إثرائه لمفردات اللغة المسرحية، بإعادة تأويلها وتفسيرها، وربطها بالمتلقى فى علاقة حميمية، واكتشاف جمالياتها الكامنة.

كان المسرح - فى جوهره - يمثل لمخرجنا الراحل ومصلحنا المسرحى الكبير تلك العلاقة الديالكتيكية القائمة ما بين عناصره المسرحية الثلاثة : الكلمة (النص - الرسالة - الدلالة - الشعار - الرمز) عبر مؤدٍ (ممثل) مُتكاملة أدواته، لمتلق (متفرج يستقبل الرسالة). وفقاً لأضلاع هذا المثلث يبحث الفنان **مطاوع** منذ البداية عن وحدة تصل ما بين هذه الأضلاع. يمثل هذا المثلث جسداً مسرحياً ينبض بحيواتٍ تتصارع وتتشاكل، مرسلة إشاراتها ودلالاتها وعلامتها إلى متفرجها المسرحى كى تمنحه الفكر الخالص، والشعار المستنير، والمتعة الجمالية.

فى مسرح كرم مطاوع

يعزف الفضاء المسرحى نغمته، فيشكل معزوفة من الفن الخالص. فى مسرحه يموت مهندس الديكور بكل موروثه الفنى واللغوى، بكل ما يحيط به من قيود تضع العمل المسرحى فى أحبولة الديكورات الداخلية، الواقعية منها والفوتوغرافية التى تزيف الواقع، وتقوم بتأويل الزمان والمكان تأويلاً حرفيا، ويحيا فى الوقت نفسه «السينوغراف» الذى يحل محل مهندس الديكور فيشكل فضاءه المسرحى، ويشيد فيه عالمه المسرحى، ويدخل ممثله جزءاً من كلٍ فى اللعبة المسرحية ملهما ومستلهما، باعثا ومبدعا.

لم يحقق فناننا الكبير هذا فى مسرحه فقط بل تغيرت وظيفته كذلك، لتتوالى بعد ذلك المتغيرات المؤثرة فى تشكيل العرض المسرحى الحديث، وتضعه فى معيارٍ جديد، وأعنى به - على سبيل المثال

لا الحصر - الممثل. فلم تنحصر وظيفته فى التعبير الشكلى الحرفى للدور الممثل، بل غدا إبداعه إبداعا وولوجا فى ذات الشخصية المؤداه، وعلاقتها بهذا الفضاء بعينه، ومكانتها به. لذلك لم يعد الممثل فى مسرح مطاوع مجرد موصل أو رسول حيادى، أوحتى مؤديا على أفضل الأحوال، بل غدا مبدعا مشكلا، يصيغ مكانه ويخلق زمانه ويتحدى جسده، وحركته، وإيماءاته، من أجل النفاذ إلى الحقيقة المطلقة المجردة.

لم يتعامل مع الإضاءة والزى والموسيقى والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) باعتبارها أدوات تستكمل سياق المشهد المسرحى، أو تترجم الحدث أو تفسره، بل أمست هذه المفردات جميعها علامات استدلالية، ورموزاً دالة، واستعارات لغوية و توظف جميعاً بإبداعها الذى يضاف إلى رصيد الرؤية المسرحية المتكاملة. أما رسالة العمل المسرحى وشعاره، فلم يمثلا لديه - خاصة فى فترة نضوج مسرحه - مجرد شعار مباشر أو رسالة أخلاقية تربوية، بل قيمة فكرية مكتملة فى نضوجها الفنى والجمالى، تسعى بأن تضعنا نحن كمتفرجين فى هم إنسانى شمولى يحتضن همنا الحياتى اليومى.

لذلك كله كان كرم مطاوع مصلحاً مسرحياً كبيراً لا يقل أهمية فى إنجازاته المسرحية عن بيتر بروك الانجليزى وشتاين الألمانى وڤايدا فى بولندا وغيرهم. استطاع أن يعيد تفكير الممثل فى لغته المسرحية، فيفكر فى كيانه التخيلى وإبداعه الداخلى عندما كان ينظر بعين إلى انجازات المصلح المسرحى الروسى ستانيسلافسكى، وينظر بالعين الأخرى إلى خطوة تالية من فنون الأداء التمثيلى عند إيليا كازان (الأمريكى)، ولى ستراسبورج وجرتوفسكى وغيرهم من أصحاب اتجاهات المسرح المعاصر.

ورغم كل ما استفاده سواء فى بعثته لدراسة الإخراج بالأكاديمية الإيطالية لمدة ست سنوات، ورغم كل ما شاهده من الإنجازات المسرحية العالمية، ومحاولة قراءتها وتأويلها، إلا أن كرم مطاوع كان مصريا حتى النخاع، لم يفقد روحه الشغوفة العاشقة المتعطشة لكل ما هو مصرى.

قدم أول عرض مسرحى له «يرما» للشاعر الأسبانى «لوركا» عام ١٩٦٣، وكنا نشعر أن لوركا قد سطر بقلمه روح يرما وأحداثها وكأنه نسج مصائر شخصياتها ونحتها فى روح مصر، وكأن يرما الحالمة بالعشق والخصوبة والإنجاب ترمز إلى أرض مصر.

وعندما قدم «فرافير» يوسف إدريس عام ١٩٦٤، كان تناوله لهذا العرض المسرحى يعد - فى زمنه - ثورة فى اكتشاف لغة المشهد المسرحى، ثورة فى كافة مستويات الطرح الفنى وتأويله : التشكيل الجيد للفضاء المسرحى الذى بدا واضحا أنه فضاء كونى يدور فيه الفرفور فى دائرة سيده، وليس السيد بقادر على انفصاله عن الحلقة التى تحيط به وتدور حوله، وهى حلقة الفرفور. الخصيصة الجديدة لهذا العرض هى إعادة تشكيل صالة المتفرجين، بهدف إقامة علاقة وطيدة وحميمية ما بين المتلقى (المتفرج) والمؤدى (الممثل).

لقد استطاع كرم مطاوع أن يخلق عبر هذا العرض البليغ فى فلسفته الفريدة للتناول، أبجديات لغة

مسرحية جديدة فى زمنه، كنا نحن كطلاب علم نشاهدها فى مسرحنا القومى، وكنت واحدا من أولئك الذين تتلمذوا على يد كرم مطاوع قبل أن يدرس فى معهدنا الأكاديمى. كانت أعماله المسرحية مصادر ثرية لأعمالنا، نتعلم منها فى صمت، وأشعر بغيرة فنان ناشىء فى مواجهة فنان كبير من طراز كرم مطاوع فى قدرته أن يحيل العمل المسرحى إلى سحر خلاب، وفكر ثاقب، وفن خالص.

عندئذٍ تعرفت على قدرات كرم مطاوع وموهبته الخصبة، كمخرج / مايسترو يقود معزوفة لفنانين مسرحيين يحيلهم بعصاه السحرية إلى ممثلين عباقرة فى مسرحية «الفرافير» ومما توفيق الدقن (السيد) وعبدالسلام محمد (الفرفور) ومعهما الفنان الكبير عبدالرحمن أبو زهرة. كانت معزوفة فى الأداء التمثيلى القائم، فى ثورته على خلق علاقة جديدة بين فنون الأداء الشعبى والتى كان يتبناها آنذاك كدعوة لمسرح السامر وفنون الارتجال والكوميديا الشعبية. يجمع يوسف إدريس كل هذا فى عقد لا تنفرط حباته، فيخلق المخرج منها تظاهرة مسرحية جديدة، ويستخلص منها منهجا جديدا فى كيفية استفادة الممثل المسرحى المصرى من ذخائره التراثية وموروثاته الشعبية فيما يخص فن الأداء التمثيلى الجديد، التى يضيفها إلى مخزونه الفنى عندما يؤدى. هذا من جانب ومن الجانب الآخر، كيف يمكن الاستفادة من الفضاء المسرحى وصياغته مسرحيا، ليصبح على شكل سيرك مسرحى يوجد فيه كرم مطاوع من خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى كيان متوحد لا يتجزأ.

وقد تكون هذه الإنجازات خبزنا اليومى فى لغتنا المسرحية اليوم، لكنها آنذاك كانت تعد إنجازا من الإنجازات الجديدة لتطوير لغة المسرح وفنه خطوات قافزة تدفع الحركة المسرحية إلى الأمام.

إننا نشاهد كل عمل مسرحى على حدة من أعماله بمثابة مشروع مسرحى يضيف إلى المشروعات المسرحية الأخرى إنجازا ثقافيا، تنويريا جديدا. عندما قدم مشروعه التنويرى «ثأر الله» لشاعرنا المسرحى الكبير عبدالرحمن الشرقاوى - من بطولة الفنان الراحل - فارس المسرح عبدالله غيث فى دور «الحسين»، تقف الرقابة الدينية ضد عرض هذه التجربة المسرحية الفذة ولو أنها قدمت للمسرح المصرى والعربى لقدمت خدمات فنية جليلة، من بينها حرص كرم مطاوع الكبير على استنبات شخصيات فى تراثنا المسرحى المعاصر تخرج عن زيها التاريخى لتطل علينا بوجوهها فى عصرنا، نسترشد بها، ونستنفر من خلالها الهمم، وتوقظ فينا الحمية وشجاعة الرأى، حيث تموت الكلمة وتضيع رسالتها. لكن هذه المسرحية وبجوارها مسرحيات أخرى كانت النبع الحقيقى للبحث عن أبطالنا القوميين. إنهم يمثلون لنا شخوصاً درامية ساخنة، تبعث على التفكير والتحرك. من هذا المنطلق سنجد فى الحسين «هاملت» وفى الفتى مهران «أورست» وفى فرافير يوسف ادريس مسرح بيراند يللو.

لقد عثرنا بفضل فناننا الكبير على هويتنا المسرحية واستقلالنا الفكرى النابع من أرضنا.

ولعل أهم خصيصة أضافها كرم لنا كمخرجين مسرحيين أنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع بطريقته أن يؤكد العلاقة بين المؤلف والمخرج المسرحي؛ هذه العلاقة المعقدة شديدة التركيب. لقد مهد لنا كرم في أعماله ظهور هذه القضية المثارة آنذاك، وهي قضية أن يكون المخرج المسرحي مؤلفاً ثانياً للعرض. شغلت هذه القضية الفنية الساحة النقدية والمسرحية آنذاك واحتلت المكانة الأولى. ولم تكن بمعزل عن قضايا فنية أخرى.

لقد حدثت معارك حامية الوطيس ما بين الجبهتين:

المؤلف المسرحي من جانب والمخرج المسرحي من جانب آخر، كل يدافع عن كيانه وقيمته الفنية والأدبية بالتعرض أحيانا للآخر، والمساس به أحيانا أخرى.

ورغم أن المصلح المسرحي الإنجليزي **جوردون كريج** هو أول من أثار هذه الصيغة في أوائل هذا القرن باعتبار أن هذا النص المسرحي هو مفردة من مفردات العرض المسرحي وليس أهمها، إلا أن **كرم مطاوع** في أعماله المسرحية المأخوذة عن أعمال الكتاب المسرحيين المصريين قد نجح في أن يصنع منها مادة مسرحية جديدة، تتوافق ورؤيته كمخرج، وبهذا أصبح المخرج «المؤلف الثاني» للعرض.

أدخل هذا المصلح الجديد تكوينا ونسيجاً جديدين لصياغة العرض المسرحي. وكانت الآثار المترتبة عن ذلك أن خرج العمل عن محدوديته وكونه مسرحية «Play أو Per-formance» ليمنح المخرج ما يفعله حيواتٍ نابضة داخل عروضه المسرحية.

لقد وصل إبداع المخرج إلى هذا القدر من الحرية في أن أصبح «مؤلفا ثانياً» بكل ما يعنيه هذا المصطلح الجديد، بل اقتحم هذا الفنان وأبناء جيله معارك ضارية مع مؤلفي المسرح، وغدتْ أعماله المسرحية شواهد ثابتة على عصر جديد، يدخل فيه فن الإخراج المسرحي من مرحلة الترجمة والتبعية إلى مرحلة الإبداع الخالص. بعد أن كان واقعاً فنياً فوتوغرافياً يلهث وراء تقليد الواقع الحياتي.

بداية من «الفرافير» و «حسن ونعيمة» و «الوافد» و «أجا ممنون» مرورا «بالفتى مهران» و «ثأر الله» و «زواج على ورقة طلاق» و «إيزيس» وصولاً «لديوان البقر» الذي قدمه مركز الهناجر للفنون عام ١٩٩٦، قبل موته بشهور، نكتشف أن كرم مطاوع لا يقدم أعمالاً مسرحيةً بعينها، بقدر ما يرسم علامات هامة في تاريخ المسرح عامة وفنون الإخراج المسرحي خاصة.

إلا أن الذين يعرفون كرم مطاوع مبدعاً مسرحيا مخرجا، مؤلفا ثانيا لعروضه، يعرفونه كذلك أستاذا أكاديمياً عندما يشرف على طلبته وحواريه في مشاريعهم داخل قسم التمثيل والإخراج والدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، عوضاً عن حرمانه تقديم إبداعاته المسرحية في مسارح الدولة. لقد أحال مشاهد الطلبة ومشاريعهم، التي تؤكدها روح الهواية، إلى أعمال مسرحية صغيرة أو كبيرة تتسم بتقنياتها العالية ومهاراتها الإبداعية الجديدة يقتحم بها مع طلبته الدارسين عالم الاحتراف بفضل مشاريع يقدمونها من الأدب المسرحي المصري والعربي والعالمي تحت إشرافه، كانت دروساً هامة في فنون التمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيا كرم مطاوع فيما بيننا رغم موته المادى، ذلك لأن روحه الإبداعية تهيمن على كل عمل يتسم بمسحته الجديدة، وكل إبداع يولد هو استفادة من تأثيراته ونفوذه. ويموت كرم مطاوع موتا حقيقيا إن تركناه يضيع سدى من بين أيدينا. فنحن فى حاجة ملحة إلى معرفة حقيقية واعية لفن كرم مطاوع. ولا يمكن لنا أن نغترف من منابعه فنه، إلا إذا استطعنا دراسته علميا وأكاديميا، فتتعرف عليه عبر ظاهرة مسرح الرواد الأوائل وعلى رأسهم الفنان الكبير كرم مطاوع.

نحن فى حاجة إلى مساحة من الوقت لنتوقف ونتأمل فن هذا المسرحى الرائد المسرحى الكبير قبل أن تضيع نجائرنا القومية ونتوه. نحتاج من إصدارات هيئات النشر ومؤسساتها وفى مقدمتها إصدارات أكاديمية الفنون، أن تختار عددا من الباحثين (نقاداً - مخرجين - سينوغراف) ليسطروا دراسات أكاديمية متخصصة حول مسرح كرم مطاوع، باعتباره مشروعاً من أهم المشروعات الثقافية فى حركة التنوير الفكرى والثقافى المسرحى المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين.

عندئذ لن يموت كرم مطاوع لأن تجربته ستستفيد منها الأجيال القادمة، فيتواصل فننا وفنهم مع فنه الذى نحن فى أمس الحاجة إليه.

إن كرم مطاوع كان «مهران» فى دفاعه عن مبادئه، بل كان كأبطال مسرحياته جميعهم حاملا رسالة الكلمة، والرؤية المسرحية المبشرة بمستقبل جديد. وكان مثل «دونكيشوت» يحمل سيفا يحارب به أسوار النفاق الاجتماعى، ومناخ التعاديات النفعية كان يحارب بسيف إبداعاته كل هذه المخاطر الجسيمة، ويقف أمامها بالمرصاد.

لكن المأساة الحقيقية أن كرم مطاوع قد تناسى فى نهاية الأمر أنه مجرد «دونكيشوت» مثالى رومانتيكى، يضرب بسيفه «طواحين الهواء» التى لم تنته معركته معها وهو حى.. ولاتزال حتى اليوم بعد موته تدور دوراتها الأدبية، منتظرة انكسار ذاك القادم. الآخر ..

هناء عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
سينما

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى والاحتفال بمئوية السينما المصرية

شهدت القاهرة احتفالية سينمائية دولية كبيرة وهامة فى الفترة من ٢ حتى ١٥ ديسمبر ١٩٩٦ بانعقاد الدورة العشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى - الذى جاء مواكبًا لمرور مائة عام على دخول فن السينما إلى مصر فى نوفمبر ١٨٩٦ - وفى احتفال المهرجان بهذه المناسبة التاريخية أجرى استفتاء بين مائة وخمسين ناقدًا وسينمائيا لاختيار أحسن مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية منذ ميلادها فى بداية العشرينيات بفيلم «فى بلاد توت عنخ آمون» ١٩٢٣ وحتى آخر فيلم تم إنتاجه عام ١٩٩٥، وقد حصل فيلم «العزيمة»

ملصق المهرجان

١٩٣٩ على أعلى أصوات الاستفتاء.. يتلوه فيلما «الأرض» ١٩٧٠، و «المومياء» ١٩٧٥، وجاءت أفلام: - «دنانير» ١٩٤٠ و «الزوجة ١٣»، ١٩٦٢، و «انتبهوا أيها السادة» ١٩٨٥ فى نهاية قائمة الأفلام المائة. وقد نشر المهرجان هذه القائمة فى افتتاحية الكتاب الهام الذى أصدره بعنوان «مصر - مائة سنة سينما» إعداد وتقديم (أحمد رأفت بهجت» فى ٤٢١ صفحة من القطع الكبير، وفى ليلة الافتتاح تم تقديم أعضاء لجنتى التحكيم العامة ومسابقة نجيب محفوظ، وعرض فيلم تسجيلى بعنوان «رحلة حب» إخراج محمود سامى عطا الله والذى يستعرض تاريخ السينما المصرية بشكل سريع، ثم عرض فيلم الافتتاح «اليوم الثامن» فرنسا - ١٩٩٥ من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كنيسة القديس نيكولاس ـ المانيا ١٩٩٥

ـ من افلام المسابقة العامة

ـ صمت المدافع ـ كندا ١٩٩٦

إخراج (جاكوفان دورميل). وعلى مدى أيام المهرجان الأربعة عشرة صدرت عشرة أعداد من مجلة المهرجان (بانوراما) باللغتين العربية والإنجليزية لتواكب أحداث تلك الاحتفالية، وتستعرض الأفلام والضيوف المشاركين.. بالإضافة إلى الكتالوج السينمائى الضخم (٢٣٨ صفحة) بالعربية والإنجليزية.. والذى يضم كل الأفلام المشاركة فى المهرجان [٢٠٠ فيلم]. سواء تلك التى تشارك فى المسابقة العامة وعددها ثمانية عشر فيلما من خمس عشرة دولة. أو مسابقة نجيب محفوظ والتى يتنافس فيها ثلاثة عشر فيلما من اثنتى عشرة دولة، وكذا الأفلام المعروضة خارج المسابقة، وأفلام مهرجان المهرجانات الذى يضم عددا كبيراً من الأفلام التى حازت على جوائز فى العام الماضى، وأفلام شاركت فى القسم الإعلامى، وأفلام المخرج التشيكى (ياروميل ايرليش) الذى كرمه المهرجان فى ليلة الختام، وكذا المخرج المجرى (زولت كوفاكس)، والألمانية (لينا فرتمولر)، والمخرج الروسى (نيكيتا ميخاليكوف)، وهى الليلة نفسها التى عُرض فيها فيلم الختام «بيكاسو».. المبدع و «المحطم» امريكا ـ ١٩٩١ من إخراج (جيمس ايڤوري).. كذلك قدم المهرجان بانوراما للسينما المجرية، وللسينما الأمريكية المستقلة، والسينما الأرمينية، والسينما الهولاندية فى الثمانينيات والتسعينيات، وفيلمين عن العرب فى فرنسا، وثلاثة أفلام مأخوذة عن روايات لنجيب محفوظ هى «بداية ونهاية» ١٩٩٣ من إخراج (أرتورو ريشتين)، و «زقاق المدق» ١٩٩٤ من إخراج (جورجى فونز) ـ وهما من المكسيك، أما أذربيجان فقد قدمت رواية «اللص والكلاب» بعنوان «اعتراف» ١٩٩٦ من إخراج (اسماعيل أكييف)، وقد عرضت كل هذه الأفلام (حوالى ٢٠٠ فيلم) على مدى أسبوعى المهرجان فى ثلاث عشرة دار عرض سينمائى فى القاهرة، وفى (١٢٦٠) عرضا، بالإضافة إلى مائتى عرض شاهدها النقاد والصحفيون وأعضاء النقابات الفنية وطلبة أكاديمية الفنون.

وعلى مدى أيام المهرجان شارك مركز الهناجر للفنون ومكتبة القاهرة الكبرى ببرنامج ثقافى يعتمد على الدراسات والوثائق.. حيث قدم مركز الهناجر بانوراما للسينما المصرية للتعريف بها فى احتفاليتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- بداية ونهاية - المكسيك ١٩٩٣

- زقاق المدق - المكسيك ١٩٩٤.

المئوية فعرض أفلام: - «قطة على نار» لسمير سيف، «العزيمة» لكمال سليم، «سواق الأتوبيس»، «ليلة ساخنة» لعاطف الطيب، «الفتوة» لصلاح ابو سيف، «البحث عن سيد مرزوق» لداود عبد السيد، «باب الحديد»، و «الأرض» ليوسف شاهين، «ليه يابنفسج» لرضوان الكاشف، «اللص والكلاب» لكمال الشيخ، «شيء من الخوف» لحسين كمال، «قليل من الحب.. كثير من العنف» لرأفت الميهى، «البحر بيضحك ليه» لكامل القليوبى، «المومياء» لشادى عبد السلام، «إشارة مرور» لخيرى بشارة، «ناصر ٥٦» لمحمد فاضل.. والذى أعقبته ندوة حول الفيلم، ولأفلام التخرج بالمعهد العالى للسينما عام ١٩٩٦ - كما عرضت أيضاً أفلام بدايات السينما الأمريكية (أديسون.. لوبين وآخرين)، والفيلم الامريكى «أم كلثوم» إخراج ميشال جولدمان - كما كرم مركز الهناجر المخرج الأسبانى (فيسنت أراندا) لعرض فيلمه «الهروب»، والمخرج التشيكى ياروميل يبريش) وعرض فيلمه «النكتة»، و (الفريد هيتشكوك) وعرض فيلمه «صديقة السعادة» وإقامة ندوة حول سينما هيتشكوك، وندوة حول السينما الأفريقية الحديثة مع عرض فيلم «عيون يونتا الزرقاء» لفلورا جوميز، وندوة السينما الشيلية فى الثمانينيات والتسعينيات وعرض فيلم «حطام السفينة» لميجيل ليتين، وندوة (السينما الأمريكية السوداء) مع عرض فيلم تسجيلى بهذا العنوان، وندوة (السينما الهولندية بين الثمانينيات والتسعينيات) وعرض الفيلم الهولندى «اختفاء» (لجورج شلويزر)، و (الندوة الكبرى عن السينما الإيطالية والعالم العربى)، وندوة (السينما العربية المهاجرة فى فرنسا) وعرض الفيلم التونسى الفرنسى «باى.. باى» (لكريم دريدى)، وندوة (مستقبل السينما العربية) و (بدايات السينما الأمريكية) و (صندوق أفلام الجنوب) عن السينما الفرنسية وبمشاركة خبراء فرنسيين..

كما قدمت مكتبة القاهرة الكبرى عددا من الندوات والعروض السينمائية فعرضت (أفلام لوميير

ARCHIVE

فى مصر)، والفيلم المصرى «لوميير تانى مرة»، وفيلمى «عن السينما المصرية»، «تحية إلى السينما المصرية»، والفيلم المصرى الصامت «الساحر الصغير» وفيلمى «الام فى السينما المصرية»، و «المحاكمة»، و الأفلام الكاملة لمحمد بيومى. وعن تاريخ السينما فى العالم قُدمَت أفلام «٢ × ٥٠» سينما فرنسية، لجان لوك جودار، «مائة عام من السينما الألمانية» لإدجار ريتز، «تاريخ شخصى للسينما البريطانية» لمليك ديب، و «سينما صعبة» عن نيوزيلاندا» لسام نيل، «مائة عام من السينما اليابانية» لناجيزا أو شيماما «كوريا ـ سينما على

فيلم حيفا «المسابقة العامة»

الطريق» لجانج سون ـ ووه، «السينما الأفريقية» لفريد بوغدير، «تاريخ السينما المصرية» لأحمد كامل مرسى، «رحلة شخصية عبر الأفلام الأمريكية» امارتن سكورسيزى، «السينما الصامتة فى سوريا» لهيثم حقى، «نور وظلال ـ نزيه الشهبندر» لأسامة محمد وعمر أميرالاى ومحمد ملص ـ كما عرضت الفيلم السويدى «أنا فضولية» لستيج بور كمان، والفيلم الأيرلندى «نحن وحدنا» لدونالد بلاك، وأفلام «زقاق المدق» لحسن الإمام، والمكسيكى «زقاق المدق» لجورجى فونسى، و «بداية ونهاية» لصلاح ابو سيف، والمكسيكى «بداية ونهاية» لأرتورو ريبشتن بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاد نجيب محفوظ الخامس والثمانين يومى ١١، ١٢ ديسمبر ـ كما أقيمت بمكتبة القاهرة الكبرى حوارات مع المخرجين (يوسف شاهين وتوفيق صالح)، وندوات لمناقشة كتب: ـ «الرسائل الجامعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ تفاحة ـ مصر ١٩٩٦

ـ مرحبا يابن عمى ـ الجزائر ١٩٩٦

عن السينما» لمجدى عبد الرحمن، «محاورات» لسمير نصرى، «مذكرات محمد كريم» لمحمود على، «أفلام الحركة فى السينما المصرية» لسمير سيف، «إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر» لعادل منير، «صحافة السينما فى مصر» إشراف: فريدة مرعى، «النشرات السينمائية فى مصر» لناجى فوزى، وقد وصل عدد الندوات التى عُقدت فى مسرح الأوبرا الصغير، ومسرح الهناجر، ومكتبةالقاهرة (٦٥) ندوة، وكان قد أقيم منذ اليوم الأول للمهرجان - بجوار المسرح الصغير معرض صور وأفيشات أحسن مائة فيلم مصرى ومعرض لآلات التصوير السينمائى القديمة بإشراف صندوق التنمية الثقافية - كما أقام مركز الهناجر فى قاعة الفنون التشكيلية معرضا لصور أفيشات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى عشرين عاما... كما قُدم بالهناجر عرض بالكمبيوتر لتاريخ السينما العربية أشرف على تصميمه كمال عكاشة، ويحتوى على معلومات عن حوالى (٦٥٠٠) فنان وفنانة، وحوالى (٢٣٥٠) فيلما روائيا مصريا وعربيا، و (٨٢) شركة إنتاج وتوزيع مصرية وعربية وأجنبية، و (٢٠٠٠) خدمة فنية من معامل واستديوهات وأماكن تصوير وخلافه..

وفى ليلة السبت ١٤ ديسمبر ١٩٩٦ أقيم الحفل الختامى للمهرجان بمركز المؤتمرات، وفيه أعلن المخرج (عاطف سالم) نتيجة مسابقة نجيب محفوظ للعمل الأول، وفازت بها المخرجة الفرنسية (ساندرين يسيه) عن فيلمها «هل يسقط الثلج فى عيد الميلاد» وهى أيضا كاتبة السيناريو - إنتاج فرنسى فى ٩٠ دقيقة، ويدور حول فلاحة فى جنوب فرنسا تعاشر رجلا متزوجا أنجبت منه سبعة أطفال ترعاهم وحدها فى ظل حياة شاقة وقاسية بينما لا يتحمل الأب مسئولية هؤلاء الأطفال. بل ويستغلهم جميعا فى العمل بالمزرعة، وتسعى الأم لأن تجعل الأشياء أقل قسوة، وتوفق فى حماية عالم أولادها بالتعاطف والمحبة. كما منحت لجنة نجيب محفوظ شهادة تقدير خاصة للطفلة (ريم الحماد) عن دورها فى الفيلم اللبنانى «الشيخة» لليلى عساف، والذى يدور حول الأطفال المشردين فى بيروت التى خربتها الحرب. وقد شارك الفيلم المصرى «القبطان» إخراج (سيد سعيد) فى هذه المسابقة، ولم يفز بأية جائزة.. رغم أنه يُعد من أفضل الأفلام المصرية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة لولا التطويل فى بعض أجزائه.. إلا أنه يتميز بجوه الخاص وبالموضوع الهام الذى يتناوله، وبالشكل الأسطورى الذى أضفى عليه سحرا وجمالا، وبلغته السينمائية المُركبة والبليغة. ويعلن رئيس لجنة التحكيم العامة السيناريست الإيطالى ومدير مهرجان فينسيا السينمائى السابق (جيان لويجى روندى) عن فوز المخرج الألمانى (اندرياس كلونرت) بجائزة خاصة من لجنة التحكيم عن فيلمه «خارج حدود الزمن» المانيا - ١٩٩٥ - ١٠٧ دقيقة، ويدور حول موضوع الحياة عندما تكون فى حالة سكون. حتى أنها توقف الزمن نفسه، وذات يوم يأتى شخص غريب من خارج حدود الزمن يستثير الخوف والرغبة فيُحدث حالة من التغير. ويفوز المخرج والسيناريست

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الألمانى (فرانك باير) بجائزة أفضل سيناريو عن فيلم «كنيسة القديس نيكولاس» والمأخوذ عن رواية بنفس العنوان من تأليف الروائى الألمانى (اريك اويست)، والفيلم إنتاج ١٩٩٥ فى ١٣٧ دقيقة، ويدور حول أسرة تعيش فى مدينة لا يبزج فى المانيا الشرقية خلال سنوات القلق والاضطراب فى المانيا عام ١٩٨٨ والتى تفاقمت إلى مسيرات الاثنين الشهيرة فى خريف ١٩٨٩، واستطاع مؤلف ومخرج الفيلم أن يخلق عملا واقعيا شديد التأثير من خلال تلك الأحداث المأساوية قبل قيام المانيا الموحدة. وفاز بجائزة أحسن إخراج اليونانى [بانتليس فولجاروس] الذى اشتهر بأفلامه الغنائية عن فيلم «اكروبول» - اليونان - ١٩٩٥ - ١٣٠ دقيقة، وهو أيضًا الذى كتب له السيناريو.. وهو الفيلم الذى يلقى نظرة متعمقة على مسرح اكروبول للموسيقى الذى ذاع صيته فترة الخمسينيات والستينيات فى أثينا باليونان، وذلك بعروضه المبهرة ومناظره الفخمة وأزيائه الباذخة، وتنطلق أحداث الفيلم عندما يقرر (برنس) أن يفصل بطلة فرقته العجوز رغم أنها من الممثلات المتميزات لإدمانها الخمر.. وذلك قبل وقت قليل من افتتاح أحد العروض، وعند البحث عن بديلة مناسبة لها يعثر على ممثل تخصص فى أداء أدوار النساء الكوميدية حيث تتوالى المفارقات الضاحكة، ويتميز الفيلم بالبطولة الجماعية دون أن يكون هناك مجال للتسلسل الدرامى..

وفى التمثيل فاز بجائزة أفضل ممثل (أبو بكر عزت) عن دوره فى الفيلم المصرى «المرأة والساطور» سيناريو وإخراج سعيد مرزوق، ويقوم فيه بدور النصاب المغامر محمود علوان الذى يخدع ضحاياه.. إلى أن يتزوج أرملة يغشها ويسرق أموالها ويستولى على ممتلكاتها ويحاول الاعتداء على ابنتها.. فتقتله وتمزق جثته وتوزعها فى أكياس من البلاستيك لتخفى جريمتها. وتفوز الممثلة الألمانية (جولياجاجر) بجائزة أفضل ممثلة عن دورها فى فيلم «خارج حدود الزمن»، وتؤدى شخصية الفتاة (صوفيا) العاملة فى بار محطة قطار صغيرة، وتجمع ما بين براءة الطفولة وشقاوة الفتيات ونبالة المشاعر. أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) فقد فاز بها الفيلم الجزائرى «سلام يا ابن العم» ١٩٩٦ - ١٠٣ دقيقة للمخرج الجزائرى (مرزوق علواش)، والفيلم ناطق بالفرنسية ويضع كلمات قلائل بالعربية، ويدور حول ارتحال (عليلو) من بلده الجزائر إلى فرنسا فينبهر بروعة الحياة هناك.. حيث يلقاه ابن عمه (موك)، وكان عليه أن يلجأ إلى عدد من الحيل ليتمكن من العيش فى باريس التى صارت تطرد الأجانب، ويرى بعينيه ابن عمه (موك) الذى حصل على الجنسية ومارس النصب والاحتيال كى يعيش يُطرد أيضًا! ويفوز الفيلم المصرى «تفاحة» بجائزة أحسن فيلم (الهرم الذهبى) تأليف وإخراج: رأفت الميهى، ويدور حول تقلبات الحياة التى تحدث للزوجين (زينات وحسن) حيث تعمل زينات فراشة فى مكتب بإحدى الوزارات بينما يعمل حسن فطاطرى، ورغم صعوبة ظروفهما المنزلية فى الحى الشعبى الفقير الذى يعيشان فيه يحب الزوجان أحدهما الآخر ويعيشان فى سعادة.. إلى أن يأتى اليوم الذى تدخل فيه إمرأتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حياتهما فتهددان تلك السعادة. ويعتمد هذا الفيلم على كوميديا الموقف ولا معقوليته وهو أقرب إلى الكوميديا السوداء التى تسخر من الواقع المرير، وقد ابتعد به مخرجه عن (الفانتازيا) التى قدمها فى عدة أفلام سابقة. أما جائزة وزارة الثقافة المصرية وقدرها مائة الف جنيه مصرى فقد فاز بها الفيلم الفلسطينى «حيفا» وهى جائزة أحسن فيلم عربى مشترك فى هذه الدورة. والفيلم من تأليف وإخراج (رشيد مشهراوى) وهو من إنتاج ١٩٩٦ وبطولة (محمد بكرى) وشارك فى إنتاجه عدة جهات عربية وأجنبية أبرزها هولندا. ويدور حول شخصية (نبيل) الذى اشتهر باسم حيفا - والذى يبدو للوهلة الأولى مجنونا بملابسه الرثة وقهقهاته التى تتردد أصداؤها فى معسكر اللاجئين بالقرب من غزة، وحديثه المتواصل عن قرب عودته إلى حيفا - المدينة التى يحمل اسمها.. ولكن نظرا لأنه لا يفهم تماما الطبيعة البشرية راحت نظراته تعكس حيوات ومشكلات الفلسطينيين الذين يسكنون معسكرات اللاجئين - بعد الحصول على الحكم الذاتى وقيام الدولة الفلسطينية فى غزة. ويقوم الفيلم على تفاصيل الحياة اليومية ليكشف عن التناقضات فى الحياة الفلسطينية حيث يدين فيها الواقع السياسى وواقع الناس فى قالب الكوميديا السوداء، ومع أن الفيلم لا يعتمد على حبكة قصصية تقليدية إلا أن هذا الشكل يحقق الصدق الفنى.. حيث تبدو فيه اللمسات الشاعرية ممتزجة برؤى انتقادية لاذعة تقطر مرارة وشجنا على الوضع الفلسطينى والعربى المتردى، ويجسد ذلك مشهد الختام حين تتقاطع جماعة مشيعى جنازة المرأة العجوز التى ظلت تنتظر أولادها اللاجئين خارج الوطن ليعودوا من الشتات دون جدوى.. مع جموع المتظاهرين المرحبين برجال السلطة الفلسطينية الجديدة..

عبد الغنى داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
موسيقى

اكتشاف الموسيقى التى بداخلنا!

تشهد القاهرة فى نوفمبر من كل عام مهرجاناً ومؤتمراً للموسيقى العربية.

ترجع أهمية هذا المهرجان بصفة أساسية، إلى أنه يعد تغيراً فى تصورنا عن الموسيقى بشكل خاص، وفى تصورنا عن الفن بشكل عام.

إن التفكير فى جعل موسيقانا العربية موضوعاً للمناقشة الجادة، والتحليل العلمى الدقيق، من خلال عقد المؤتمر المصاحب لحفلات المهرجان، اعتراف صريح بأن الموسيقى قضية قومية، تستحق عمق التناول، مثلها فى ذلك، مثل قضية الديمقراطية، أو الإصلاح الاقتصادى، أو مكافحة الإرهاب.

ويكون الحرص على عقد هذا المهرجان سنويا، دليلا على قناعة بأن القضايا الموسيقية، متجددة مع مرور الوقت، ولابد من إحكام علاقة الارتباط بين الموسيقى والزمن.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا المهرجان، فى تعميق وإثراء التواصل الفنى، والإنسانى، بين الموسيقيين العرب. بدون هذا التواصل، تظل موسيقانا العربية، وقضاياها أسيرة إطار محدود، يمكن أن ينتهى بها إلى الجدب، أو الفتور.

ليس هناك مثل الفن (خاصة الموسيقى) ما يمكن أن يوحّد الناس، ويشعرهم بالألفة، والطاقات الإنسانية المشتركة. فما بالنا إذا كان هؤلاء الناس، ينتمون إلى لغة واحدة، وتاريخ واحد، ولهم طموحات وهموم، تؤكد مصيرهم الواحد المشترك.

لكل هذه الاعتبارات نؤيد عقد مهرجان الموسيقى العربية سنويا على أرض القاهرة.

لكننا فى مجال موسيقانا العربية، نطمح إلى المزيد بالنسبة إلى دور الموسيقى فى خلق، وتكوين الشخصية العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غياب أخلاقيات الموسيقى

نحن نطمح إلى واقع يحتكم فى كل ممارساته إلى «أخلاقيات الموسيقى»، التى تتضمن حب الهدوء، وحسن الاستماع، وتقدير تعددية الأصوات، وإحداث نوع من الانسجام فى علاقتنا المجملة بالحياة، والناس، والطبيعة، والأشياء.

إن الإنسان الذى يذهب إلى حفلة للموسيقى العربية، ويقضى ساعتين مع الأنغام والألحان (هذا مع افتراض تمتعه بآداب الاستماع إلى الموسيقى)، ثم يعود إلى حياته سالكا من التصرفات، ما يناقض القيم الجمالية الموسيقية، مثل التعصب لرأى، أو خدش خصوصيات الآخرين، إنسان بائس، متناقض، وفاقد للحس الموسيقى، ولم تفلح الحفلات، والمهرجانات، فى الارتقاء بكيانه، والتهذيب من سلوكه تجاه نفسه، وتجاه الآخرين.

إن الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى من ناحية، والحس الموسيقى من ناحية أخرى، أو الانفصال بين الجانب المادى، والجانب المعنوى، يمكن التعبير عنه بسيادة النمط الاستهلاكى تجاه الفنون، وتجاه الثقافة بشكل عام.

فالاستماع، والمشاهدة، و الاقتناء (الشرائط أو الأسطوانات) كلها أشكال استقبال استهلاكية. لا يكون فيها الإنسان، إلا طرفا سلبيا يقوم بعملية استهلاكية.

إنها حقا لكارثة حضارية، أن نقتنى شرائط الموسيقى، وحياتنا خالية من «الموسيقية». المشكلة ليست فى الموسيقى، المشكلة فينا نحن.

نحن نعتبر الموسيقى شيئا خارجيا، نقضى معه وقت الفراغ، والتسلية، وهى عند البعض المتخصص، لا تزيد عن كونها مهنة، أو حرفة.

إن هذا التصور عن الموسيقى، يجسد جزءاً من مأساة الإنسان المعاصر. فقد أصبح فى علاقته بالحياة كلها، يتلقى من الخارج، ولا يعطى من الداخل.

الخيط السحرى بين الذات والكون

إن جوهر الموسيقى، بل جوهر كل فن، أن الإنسان من خلال المتعة الفنية، يكتشف ذاته الحقيقية، وأن يلمس الخيط السحرى الواصل بين هذه الذات الكامنة، وبين الكون أو العالم.

إن الوحدة سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الذات بعلاقتها مع الكون، هى السر فى الابتهاج الطاغى الذى نحسه حين نشاهد عملا فنيا، أو حين نستمع إلى الموسيقى.

إن المعزوفة الموسيقية، أسعدتنا لأنها جعلتنا نكتشف الموسيقى التى بداخلنا.

هى لحظة ضوء، وكشف، ودهشة، وبهجة، وانتشاء. وهى لحظة بالنسبة لغالبية الناس، غير واعية، أو شعورية، وليس بالإمكان وصفها بدقة، أو تفسيرها. كل الذى يعرفونه، أنهم فى حالة رائعة من الإقبال على الحياة.

إن هذا الإقبال على الحياة، الذى تصنعه معزوفة موسيقية، أو غنائية، غير ممكن منطقيا، إلا إذا كان معناه، أننا اقتربنا أكثر، من طاقة الحياة داخلنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندرك الآن خطورة الانفصال بين الجانب المادى، والجانب المعنوى، أو الانفصال بين الاستماع إلى الموسيقى وبين الحس الموسيقى.

هذا الانفصال يشكل نوعا من «الاغتراب»، قد لا يعيه، أو يحسه الإنسان. لكنه موجود، ويمارس ضغوطه النفسية الحادة.

بالإضافة إلى الاغتراب، فإن هذا الانفصال، المعبر عن تحول الإنسان إلى متلق ومستهلك للفن، هو شكل من أشكال الأنانية.

إن استقرار، وتأصل الحس الموسيقى، هو المعين الذى لا ينضب، منه نأخذ لكى نبدع للحياة، ونقدم لها الدليل على استحقاقنا لهباتها المتنوعة.

ونحن فى الوقت ذاته، نثبت لأنفسنا أننا فى علاقة ندية مع الكون، فهو يعطينا ونحن نعطيه.

كيف تتحول تلك اللحظة المؤقتة، التى تجتاحنا عند الاستماع إلى الموسيقى، إلى لحظة ممتدة فى الحياة؟ هذا هو عمل، وتأثير الحس الموسيقى المتأصل فى النفوس.

إن الإبداع فى الحياة، الذى يستحيل بدون الحس الموسيقى، ليس بالضرورة، موهبة خلق الأعمال الفنية، لكنه القدرة على أن نعيش الحياة بجمال وتناغم، فى كل تفاصيلها، وأن نرهف السمع لصوت الحق والعدل والحرية داخلنا، و أن نقاوم ميول التعصب، والتفرقة وأن نتصالح مع أنفسنا، ومع الطبيعة. وتكون فى النهاية تصرفاتنا، مغلفة بالتواضع أمام جلال الكون ورحابته، وثرائه.

إن عالمنا المعاصر، يعيش ذروة الانفصال والاغتراب، وانتقا الحس الموسيقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالم ضد التناغم

إنه عالم فى عداء واضح مع جماليات الفن، والقيم الموسيقية بشكل خاص، رغم انتشار مهرجانات الموسيقى، والعروض الفنية المختلفة، وحفلات الغناء فى كل مكان.

إنه عالم تسيطر عليه الميول العدوانية، والتفرقة الطبقية، العنصرية، عالم ذكورى التوجه، صاخب، جشع الأهواء، أحمق الشهوات.

عالم يجهض كل تناغم ممكن بين أجزاء النفس الواحدة، وبين هذه النفس، والكون، عالم لا تطربه إلا أجراس الحروب، وصرخات المستضعفين.

والنتيجة أنه عالم تعس، يدور فى حلقة جهنمية لا حل لها، من القتل والسيطرة، وسفك الدماء.

لقد فقد عالمنا المعاصر، لغة التخاطب مع أنشودة الكون الأبدية. نعم، فكل شىء حولنا، يغنى، وكل شىء حولنا يعزف على أوتار سرية، لكنها تكشف نفسها، لمن امتلك التناغم، قال شكسبير: «لكل شىء إيقاع، وبناء على ذلك «أرقص له الإجابة».

إن حضور الحس الموسيقى بأخلاقياته، وجمالياته، هو الذى يتيح للفن، أن يحقق غايته المقدسة، الا وهى الانسجام مع الحياة، والعثور على جذوره الواقعية داخل كل إنسان.

خصوصية الموسيقى

إن الفن والحياة، كيان واحد لا يتجزأ، لا نقصد بهذا ذوبان ما بينهما من اختلافات، وضياع المذاق المميز لكل منهما.

لكننا نقصد، أنهما فى عناق أبدى لا نهائى العذاب، لا نهائى المتعة.

الحياة تقدم للفنان أو الفنانة، التجارب الإنسانية، العاطفية، المتنوعة، والتى تفتح شهية الإبداع، وتثير شهوة الخلق.

والفنانة، أو الفنان بدوره يرد الجميل، ويعيد هذه التجارب مرة أخرى إلى الحياة، فى أشكال جمالية ممتزجة بمعاناته الشخصية، ورؤيته فى النظر، والتفسير، والاستمتاع، والتألم.

وكلما عظمت الفنانة، أو عظم الفنان، كلما جاءت تجربته الذاتية ملتحمة بتجارب الآخرين.

بدون الحس الموسيقى، بجمالياته، وأخلاقياته، يصبح من الصعب، استعادة الوحدة والانسجام بين الفن والحياة. مثلما بالدرجة نفسها، يصعب أن ينتقل الفن من كونه تجربة وجودية، معاشة لذات واحدة، إلى ذوات الآخرين.

إن هذه السمة المتجاوزة للفن، هى شرط «التطهر» الذى قال به أرسطو. وهو يستحيل بغياب الحس الموسيقى إلى حركة متعثرة، مرتبكة.

إن الموسيقى لها خصوصية ليست فى الفنون الأخرى. الموسيقى لديها القدرة على احتواء الناس، لأنها تمتلك الطاقة السحرية على شغل الفراغ الداخلى، والخارجى فى آن واحد، وذلك بعنف توهج الشحنة الانفعالية ذاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانسجام مع إيقاع الحياة

إن التقدم فى مختلف أشكاله، لابد له أن يستهدف خلق الإنسان الذى يستطيع «ضبط» إيقاع احتياجاته وطموحاته، مع إيقاع الحياة من حوله، حيث ينتظم الاثنان، فى حركة تصاعدية، متناغمة، تثرى الإنسان، والحياة على حد سواء.

وهل «ضبط» إيقاع النفس، مع إيقاع الحياة، شىء آخر، غير التعبير المجسد عن تأصل، وامتداد الحس الموسيقى، بجمالياته، وأخلاقياته، فى الفكر والوجدان؟؟

ولن يحدث هذا «الضبط»، إلا إذا تحولت الموسيقى، من مجرد سلعة للاستهلاك المؤقت، أو مهنة فى سلم الوظائف، أو أداة للترفيه، إلى «عادة» نفسية، واجتماعية، نمارسها «يوميا» دون جهد، أو تفكير، تماما مثل التنفس، أو الحركة، أو الكلام، أو التوق إلى الحب.

منى طلمس

متابعات
الرسائل جامعية

ميخائيل رومان وفعله المسرحى

انتقالا من الدرس اللغوى الدرامى إلى درس العلامات، قدم الباحث **حازم شحاتة** بحثه «الفعل المسرحى فى نصوص **ميخائيل رومان**» لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة فى ٣١ نوفمبر ١٩٩٦، وذلك تحت إشراف أ.د. **جابر عصفور**.

وقد ناقش الرسالة كل من أ.د. **عبدالمنعم تليمة** و أ.د. **صلاح فضل**. وقد استلفت نظر كليهما جدة مصطلح «النص المرافق» الذى يدخل للمرة الأولى عنصراً أساسيا ضمن مجموعة العناصر التى تحدد قابلية نص ما إلى التحول إلى حالة المسرحة. هذه الحالة البصرية المسموعة هى ما يستهدف الباحث دراسة خصائصها المميزة لدى كاتب أو مجموعة من الكتاب، كان ميخائيل رومان أول هذه المحاولات التى نرجو أن يوافينا بها فى بحوث تالية.

ويقسم الباحث دراسة الفعل المسرحى إلى مرحلتين، مرحلة دراسة النص ومرحلة دراسة استجابات القارئ. ويدرس فى رسالته هذه مرحلة النص فقط حيث تحتاج المرحلة الثانية إلى بحث مستقل. وحسب تعريف الفعل المسرحى الذى افترضه الباحث فى هذا البحث، درس وظائف الأداة وانساق التقنية والبناء المسرحى فى النص حتى يقدم الباحث إجراءات علمية لدراسة «مسرحة» النص، وليس بوصفه نصا دراميا فقط. فيدرس الأنساق المورفولوچية (التركيبية) والأنساق الجمالية (الفنية) والأنساق الدرامية. وبذلك تصبح الدراما جزءا من النص وليست هى كل ما فى النص، وهذه هى نقطة الجدة والإضافة فى هذه الرسالة. فقد درس الباحث خمس وظائف للأدوات المسرحية هى وظيفة الإبانة حيث تسعى الأدوات لإظهار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأشياء على المسرح، فمن أجل هذا يكتب النص وليس فقط لأنه ساحة صراع. وكذلك تسعى الأدوات للإحالة إلى واقع المتفرج، كما تسعى للإحالة إلى مفردات العالم الدرامى سواء بسواء. أما الوظيفة الرابعة فهى السرد حيث تقوم الأدوات المسرحية بنوع خاص عن السرد التمثيلى لا يشبه السرد الروائى فهى لا تسرد الماضى وإنما تسرد «الحواضر»، أما الوظيفة الخامسة فهى الوظيفة الدرامية، تلك التى كان يكتفى بها النقد التقليدى.

ومن مميزات هذه الرسالة أنها تدرس الإشارات المسرحية بوصفها نصا مرافقا للحوار، واستطاع عن طريق تحليل هذا (النص المرافق) من تحليل نهاية مسرحية الزجاج لميخائيل رومان التى حيرت نقاد الستينيات، حيث رسم منحنى للشخصية يتتبع فيه مراتب القوة عبر النص. وبذلك يقدم طريقة لقراءة الشخصية يفيد منها القارئ وممارس المسرح (مخرج، ممثل...) وقد أثنت لجنة المناقشة على جهد الباحث فى التحليل وفى المصطلح على السواء.

وأهم ما تخرج به الرسالة من نتائج أن الفعل المسرحى ليس كامناً فى النص، ولكنه فعل قراءة يتغير بتغير شروط القراءة ومحدداتها، لذلك تختلف العروض المسرحية المقامة على النص نفسه، ولكن هذا لا يدفع إلى ترك الأمر للانطباعات الشخصية وإنما على الباحث - و القارئ عموماً أن يكتشف الإجراء العلمى الذى يمكنه من قراءة النص قراءة مسرحية وليست قراءة أدبية فقط.

صالح راشد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

«ستانلى» ومسرحة
تمزق الفنان بين الرسم والمرأة

تثير مسرحية (ستانلى Stanley) التى يعرضها الآن مسرح كوتسلو التابع للمسرح القومى الملكى للكاتبة الانجليزية **پام جيمز** Pam Gems مجموعة من الأسئلة الخصبة حول علاقة المسرح بالفن التشكيلى من ناحية، وبفن السيرة الشخصية للمشاهير من ناحية أخرى، وحول طبيعة الدور الذى يلعبه المسرح فى إحياء الذاكرة الثقافية، وفى إدارة الجدل حول قضاياها. لأن هذه المسرحية تستقى عنوانها من اسم الرسام الإنجليزى المشهور **ستانلى سبنسر** Stanley Spencer (١٨٩١ - ١٩٥٩) وتسعى إلى تقديم حياته الشخصية ومشاغله على خشبة المسرح، واستقصاء أبعاد علاقته الشائكة بالمرأة والجدل الذى انتاب حياته معا. وقد توزعت رؤية **سبنسر** بين تصور بدائى للمرأة لم يستطع المجتمع تقبله، يرافقه تصور بدائى للفن يعود به إلى حظيرة التصوير الدينى من جديد حظى من المجتمع بالإعجاب والتقدير. وتطرح المسرحية هذا التناقض فى ساحتها فى محاولة منها لاختبار عدد من الفرضيات التى تحاول عبرها التمييز بين قوانين الفن وقوانين الواقع والبرهنة على اختلافهما عن بعضهما البعض بشكل جوهرى. لكن المسرحية تستخدم هذا كله لتطرح قضية أساسية أخرى هى قضية المسكوت عنه فى حياة **سبنسر** الفنية، عبر العلاقة المستمرة بين الفن والواقع، وكيف أن هذه العلاقة تمر عادة بالمرأة. لأن المسرحية التى كتبتها امرأة تطرح كل قضاياها من خلال المرأة، وبعد تمريرها بمرشح رؤيتها ومعاناتها فى العصر الڤيكتوري خاصة.

فبام جيمز التى تبلغ الآن السبعين من عمرها، قد ولدت فى أول أغسطس عام ١٩٢٥، من رائدات مسرح المرأة فى بريطانيا، ومن أكثر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاتباته انشغالا بقضاياها، وتجسيدا لطبيعة المأزق الذى تعانى منه المرأة فى مجتمع أبوى. ومع أنها من جيل **أوزبورن** الغاضب، بحكم المولد والخلفية الطبقية العمالية، ومزاج الواقعية الاجتماعية الفنى معا، فإنها لم تبدأ الكتابة للمسرح إلا بعد أن تجاوزت الأربعين من عمرها. فقد كان عليها تربية أبنائها الأربعة أولا، قبل الانطلاق إلى التعبير عن موهبتها الدرامية كما هى الحال بالنسبة للكثيرات من بنات جيلها. وكانت **جيمز** من العناصر النشطة فى الحركة النسائية فى السبعينيات، ومن الكاتبات اللواتى كرسن موهبتهن المسرحية لقضايا الهوية النسوية بمختلف تجلياتها. ويمكن بداءة تقسيم إنتاجها المسرحى الغزير إلى ثلاثة محاور: أولهما محور المسرحيات التى تتناول وضع المرأة فى المجتمع الإنجليزى المعاصر، وثانيهما مسرحيات التنقيب فى التاريخ وإعادة كتابته من منظور جديد، وثالثهما محور المسرحيات التى أعدتها عن أعمال أخرى بهدف إعادة تأويل قضية المرأة فيها، أو وضع إسهام نساء أخريات على خريطة الاهتمام المسرحى الإنجليزى.

وتقع ضمن المحور الأول معظم مسرحياتها الأولى (كريسماس بيتى البديع wonderful christmas pet-ty's ١٩٧١، و(ودان حبيبى My warren) وبعد عيدالميلاد (Birth-day After ١٩٧٣، و(علاقة الآنسة فينيس الغرامية المهذبة مع بل الهائج (Courtship of Miz venus & venus & wild Bell the Amiable) ١٩٧٣و(سارة ديفاين Sarah Divine) ، و(توجهى للغرب أيتها الشابة Go West Young Woman) ١٩٧٤ و(دوسا، فيش، ستاس، وڤى Dusa √i ((Fisd, stas and ١٩٧٥ وهى المسرحية التى ظهرت من قبل باسم (سمكة ميتة Dead Fish)، ووضعت اسمها بقوة على الخريطة المسرحية لأنها تتناول فيها حياة أربع شخصيات نسائية متباينة تقدم عبرهن مختلف تنويعات مأزق الهوية النسوية التى تجد فيها امرأة جيل ما بعد اختراع حبوب منع الحمل نفسها فيها فى المجتمع البريطانى بين مطرقة مطاردة الرجل باعتباره مصدر الاستقرار الاجتماعى والإشباع الجنسى معا، وسندان الصراع مع نزعاته الأبوية باعتبارها العقبة الكأداء أمام تحرر المرأة الاقتصادى والاجتماعى الحق. ثم مسرحية (نساء محبات Loving Women) ١٩٨٤ والتى سبق لها أن ظهرت فى صورة أقصر وأقل شمولا بعنوان (المشروع The Project) ١٩٧٦. و(اليعسوبة Ladybird) وساندرا Sandra) ١٩٧٩.

أما المحور الثانى فإنه يضم مسرحيات (بياف Piaf) ١٩٧٣ وإن لم يقيض لهذه المسرحية الباكرة العرض إلا عام ١٩٧٨، ولم تحقق نجاحها العريض إلا بعد إخراجها كمسرحية موسيقية فى الثمانينيات. وهى مسرحية تتناول حياة المغنية الفرنسية الشهيرة **إديث بياف** بعيدا عن أسطورة الألق الإعلامى الزائف عن بلبل الغناء وقيثارته الذهبية الذى يحول دون معرفتها بشكل حقيقى كامرأة ، ويخفى عن الأعين صراعها الرهيب مع الفقر ومع الشهرة والإدمان وسنوات الحرب. و(جينفر Guinvere) ١٩٧٦ وهى مسرحية قصيرة لم أعثر على معلومات وافية عنها، سوى أنها عن شخصية نسائية تاريخية. و(اسمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روزا لوكسمبورج My Name is Rosa Luxmburg) ١٩٧٦ التى تناولت فيها حياة المناضلة الاشتراكية الألمانية الشهيرة، والتى تتماهى معها الكاتبة موقفيا وفكريا، لأن **جيمز** تتبنى أفكارا اشتراكية وتحررية واضحة هى الأخرى، وتسعى لاستخدام منهج الواقعية الاجتماعية فى عرضها على المسرح. و(الملكة كريستينا Queen Chris-tina) ١٩٧٧ التى تتناول فيها قصة الملكة التى ربيت فى بلاط أبيها كرجل، حتى تصبح جديرة بالحكم بعده، وكيف كان عليها إحباط كل غرائزها الطبيعية، لكن نزعاتها الجنسية، ودوافع الأمومة الدفينة فيها سرعان ما تفجر هذه الأكذوبة الاجتماعية. وتطرح المسرحية على صعيد الجدل الفكرى الأفكار السائدة حول الفروق بين المرأة والرجل وهل هى فروق طبيعية بيولوجية أم أنها راجعة إلى الشروط الاجتماعية والتنشئة التى تبلور الاختلافات الموقفية والاتجاهية بين الجنسين. و(الخالة ماري Aunt Mary) ١٩٨٤ التى قدمت فيها الوجه المناقض لذلك الذى بلورته فى (الملكة كريستينا) بتقديم شخصية رجل مولع بتقمص شخصية المرأة، وارتداء ملابسها والتزين مثلها، وإن لم تحقق فيها نفس النجاح.

وإذا انتقلنا إلى المحور الثالث سنجد أنه يضم مسرحيات: (غادة الكاميليا Camille) ١٩٨٤ والتى أعادت فيها كتابة مسرحية **الكسندر دوماس** المعروفة من جديد فخلصتها من رومانسيتها وميوعتها العاطفية، وقدمت القصة القديمة من منظور نسوى جديد يجرد الرجل من أى تبريرات اجتماعية أو أخلاقية، ويبرز مدى الظلم الاجتماعى الذى وقع على المرأة وحولها إلى ضحية لقهره. و(الأنهار والغابات The Rivers and Forests) التى أخذتها عن نص للكاتبة الفرنسية الشهيرة **مارجريت دوراس**، وسعت من خلالها إلى تقديمها بقوة على المسرح الإنجليزى الذى لايهتم بأعمالها كثيرا. ثم (قضية دانتون The Danton Affair) التى أخذتها عن الكاتبة البولندية المنسية **ستانسلافا جيبيسجيبسكا** Sta-nislawa Przybyszewska وهى من مسرحيات **جيمز** القليلة التى لاتتضمن أى شخصيات نسائية، بسبب تقيد الكاتبة فيها ببنية المسرحية البولندية الأصلية التى قدمت مسرحيتها عنها.

وتنتمى مسرحية (ستانلى) إلى المحور الثانى من محاور عالمها المسرحى الثلاثة، ولكنها تعد أولى مسرحيات **جيمز** التى تتناول فيها حياة فنان رجل. لأن مسرحياتها السابقة فى هذا المحور تناولت جميعها شخصيات نسائية: من **إديث بياف** فى مسرحيتها الشهيرة (بياف)، إلى **روزا لوكسمبورج** فى مسرحية (اسمى روزا لوكسمبورج) إلى (الملكة كريستينا) فى المسرحية التى تحمل اسمها. فما هو السر فى تغيير استراتيجيتها تلك؟ وهل يعد اختيارها لرجل لكتابة حياته فى مسرحيتها الجديدة تخليا منها عن الانشغال بقضية المرأة التى كرست لها كل مسرحياتها أم أنه مجرد منهج جديد لعرض قضية المرأة بقلب التركيبة القديمة؟ للإجابة على هذه الأسئلة لابد من العودة إلى المسرحية ذاتها، وتناول ما قدمته لنا عن حياة هذا الرسام الإنجليزى الشهير. تؤكد المسرحية فى بدايتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقيقة معروفة عن **ستانلى سبنسر** هى أن معبوديه الأساسيين ثلاثة جميعهم من الرجال: وهم **يسوع** المسيح، **وجياتو** Giotto الرسام والنحات الفلورنسى الشهير (١٢٦٦ ـ ١٣٣٧) الذى نفث روحا جديدة فى الفن الدينى المسيحى بتصويره للشخصيات الدينية المقدسة وكأنهم بشر حقيقيون، والموسيقى الألمانى **يوهان سباستيان باخ** (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠). وتنطوى هذه المقولة الشائعة على أن محور العالم الذى ينطلق منه فن **ستانلى سبنسر** هو الدين والرسم والموسيقى، أى أنه كان عالما فنيا وروحيا خالصا.

وتؤكد المسرحية هذه الحقيقة المعروفة عن **ستانلى** لكى تنقضها، أو بالأحرى لكى تتعامل مع المسكوت عنه فيها وهو المرأة. لأنها تنطلق من وعى بأن كل هذه العناصر الثلاثة التى تشكل مرتكز عالم **ستانلى** الفنى والواقعى، وهى الدين والرسم والموسيقى لايمكن لها أن تحقق فاعليتها بحق فى غياب المرأة عنه. كما تنطلق المسرحية من حقيقة أخرى، وهى أن قوة **ستانلى** الفنية راجعة إلى علاقته العميقة مع واقع قريته التى شكلت المصدر الرئيسى لتجربته الإبداعية، بما فى ذلك بعدها الدينى الذى تأثر فيه **بجيوتو** من حيث رسمه للمشاهد الدينية وقد تجسدت من خلال شخصيات القرية الحقيقية. ولكنها تعيد صياغة هذه المقولة ليصبح الارتباط بالقرية ارتباطا حسيا وروحيا بالمرأة الأولى التى تزوجها من هذه القرية، وليس مجرد ارتباط تجريدى عام بالقرية. فقد كان ارتباط **ستانلى** القوى الحسى والروحى معا بزوجته الأولى «هيلدا» التى قدمت له جسدها مادة لشهوته الحسية والفنية على السواء، حيث كانت هى الزوجة الحسية والنموذج الذى يأخذ عنه لوحاته معا، مما جعلها المدخل الإنسانى لعالم القرية الروحى، ولإعادة رؤيتها بمفردات فنية سواء أكانت هذه المفردات دينية خالصة أم حسية محضة. فكل جزئية من جزئيات حياة **سبنسر** تتعرض فى هذه المسرحية لقدر من التأويل الخاص الذى يجعلها جزءًا من دراما التعامل مع المرأة والفن معا، ولقدر أكبر من الانتقاء الذى يخضعها لعوامل الحذف والإثبات.

وحتى نقيم طبيعة التغيرات التى أحدثتها المسرحية فى حياة **ستانلى سبنسر**، أو بالأحرى الاختيارات الانتقائية التى بلورت عبرها المسرحية تأويلها الخاص لهذه الحياة، لابد لنا من التعرف بداءة على سيرة هذا الرسام الشهير كما تتبدى فى المراجع المألوفة عنه **فستانلى سبنسر** واحد من أبرز الرسامين الإنجليز فى القرن العشرين. درس الفن فى مدرسة «سليد للفنون الجميلة». وأبدى منذ بداية حياته الفنية موهبة واضحة لاستشراف صيغ بالغة التميز والخصوصية من الفن الرؤيوى Vi-sionary Art، وهو فن الرؤيا الدينية والأسطورية الذى يرى فيه الرسام العالم من خلال مفرداتها. وقد تمحور عالمه الفنى حول ثلاث مناطق أساسية أولاها هى عالم الريف والطبيعة والإنسان فى قرية مولده كوكهام بمقاطعة بيركشاير وهى القرية التى أمضى بها معظم حياته، وثانيتها هى منطقة الانشغال الدائم بالموضوعات الدينية والشخصيات الإنجيلية والمشاهد الطالعة من الكتاب المقدس. بل وكان يتعامل فى هذا المجال ومن منطلق صوفى مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقع وكأنه من تجليات تلك الرؤى الدينية التى تنطوى على رسالة شفرية سماوية. أما المنطقة الثالثة التى دار حولها فنه فهى منطقة الفن الشبقى والاهتمام بالجنس بدلالاته الحسية والدينية على السواء.

وقد مزج ستانلى كثيراً بين هذه المناطق الثلاث عندما استخدم مشاهد القرية وشخصياتها لتصوير موضوعاته الدينية، أو شخصيات من حياته فيها لتجسيد لوحاته الشبقية. وبالإضافة إلى ذلك فإن اشتراكه فى الحرب العالمية الأولى كأحد أفراد فريق وحدة الإسعاف الميدانية بالصليب الأحمر فى مقدونيا أدخل مشاهد الحرب الدامية إلى ساحة عالمه الإبداعى. وقد أدى تكليفه برسم جدران كنيسة بورجكلير Burghclere إلى بعث مشروعات العصور الوسطى الضخمة من جديد. لأن إنجازه الكبير بها، والذى استغرق العمل فيه ست سنوات (١٩٢٦-١٩٣٢)، يشكل أضخم الرسوم الجدارية لأى فنان إنجليزى فى القرن العشرين، ويعد فى الوقت نفسه من أهم العلامات الفنية فى هذا المضمار. وقد مزج فيها مشهد القيامة الدينى بمشهد قيامة الجند الذين سقطوا فى الحرب. والواقع أن الطاقة القوية التى تنبعث من لوحاته تعود إلى أسلوبه المتميز الذى تغاضى عن معايير الجمال التقليدية، واهتم بإبراز ما تنطوى عليه الحياة من قبح وتنافر، أكثر من اهتمامه بإسباغ نسقية مصطنعة على المشهد. فهو يصور البشر فى كل لوحاته وكأنهم محاصرون داخل جلودهم، لا يستطيعون من هذا الحصار انفلاتاً. سواء أكان ذلك فى لوحاته التى تعتمد على تصوير الجسد الإنسانى العارى، أو فى تلك التى تصور مشهداً اجتماعياً دينياً كان أو اجتماعياً. ومع أن ستانلى ينطلق فى رؤيته الفنية للعالم من روح دينية مفعمة بالتسامح إلى الحد الذى جعل لوحاته عن يوم البعث تنافى التصور الشائع الذى يرسل فيه المسيح الأبرار إلى النعيم والأشرار إلى الجحيم، حيث يرسل مسيحه الجميع إلى الجنة، فإن طريقة رسمه للشخصيات تكشف عن هذا الحصار الداخلى العميق الذى لامهرب منه.

لكن المسرحية، وقد سلمت بقيمة ستانلى الفنية وبرؤيته العميقة للوضع الإنسانى، اختارت أن تجعل هذه الرؤية تسرى فى تفاصيل حياة ستانلى الشخصية التى آثرت أن تقدم مسيرتها على المسرح. وأدخلت المشاهد إلى فضاء مسرحى يوشك أن يكون هو العالم الفنى للرسام قبل أن يبدأ. فقد أحالت المسرح كله، لا الخشبة وحدها إلى نوع من المرسم الكبير الذى يعمل فيه ستانلى. وقد ساعدها على ذلك طبيعة الفضاء المسرحى فى مسرح «كوتسلو» التجريبى ضمن المسارح الثلاثة التى يتكون منها المسرح القومى بطبيعته المعملية المتميزة. كما جعلت حائط الخشبة المسرحية الخلفى كله، أو بالأحرى الحائط الخلفى للمسرح فقد ألغت التمييز بين الخشبة ومكان جلوس الجمهور كلية، يمثل أحد جدران كنيسة بورجكلير التى رسمها ستانلى. وأدخلت الجمهور عليه وهو يعمل فيها معلقاً على سقالات العمل التى يقيم حضورها الدائم حواراً بين عالم الرسام وعالم رسامى عصر النهضة وتفانيهم الدينى. وأعادت تشكيل الفضاء المسرحى لتحوله إلى ما يشبه مسرح الحلقة، حيث يجلس الجمهور فى أضلاع ثلاثة حول الخشبة، بينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضلع الخلفى هو جدار الكنيسة التى يرسمها **ستانلى** كما ذكرت. واستخدمت فى الضلعين الجانبيين المقاعد «الدكك» التى نجدها عادة فى الكنائس، وليس فى المسارح. كما رافقت هذا المشهد كله، وهو المشهد الذى يدخل إليه الجمهور، ويدور فى صمت حتى بداية العرض، بعزف لموسيقى باخ الكنسية، حتى يتأكد للجميع أنهم قد دلفوا بالفعل إلى محراب الفن المقدس، وأن كل شىء فى العمل المسرحى مؤطر بسياجه. وكان لهذه البداية المؤثرة وقعها على الجمهور، الذى لاحظت صمته بدلا من همسيس ضجته المستمرة فى هذه الحالات، والتى لا يوقفها إلا إظلام المسرح وبدء العرض.

واختارت المسرحية أن تبدأ بمرحلة رسمه للكنيسة بعد سنوات من تجربته فى الحرب العالمية الثانية. وأن تمزج هذا الرسم بقصة حياته الشخصية لتجعل الصراع بين نزعات الفنان إلى المطلق، وحياته الخاصة التى تشده دائماً نحو الحسى، على مدار دراما العمل كله. فمن المعروف أن نزعة **ستانلى** للمطلق تزاوجت مع نزوعه للتمتع الحسى بالمرأة، واشتبكت مع قصة حياته التى اضطر فيها للجرى وراء ألق الطبقة الإرستقراطية الكاذب فدمر هدوءها الداخلى. وتعترف الكاتبة فى مقدمتها للمسرحية التى تعلل فيها سبب كتابتها لمسرحية عن رسام معروف، بأنها تستخدم المادة الشخصية كنقطة انطلاق. وأن تطور وعى المشاهد المعاصر بأساليب القطع والمزج التى عودته عليها السينما والتليفزيون مكن الكاتب المسرحى من تقليص زمن المسرحية وفضائها بشكل رهيب، ومن التنقل بحرية بين المكان والزمان، واستيعاب تفاصيل حياة كاملة فى أقل من ثلاث ساعات. وبأن المسرح بالنسبة لها أداة فعّالة لانتهاك المواضعات والتقاليد المستقرة والمتعارف عليها.

وتبدأ المسرحية **بستانلى** وهو يرسم زوجته الأولى **هيلدا** ويتحدث معها عن الرسم مؤكداً لها أن الرسم عنده ليس عماده الرؤية، وإنما الحب. لأن الرسم لا ينبع لديه من العقل أو النظريات الفنية، وإنما من القلب والعلاقة الحميمة مع الموضوع الذى يرسمه. وهو لذلك غير عابئ بالنظريات الحديثة حول التجريد والطليعية والفن الواقعى. كل ما يعبأ به هو إشباع رغبته العميقة فى الرسم، وتلبية حاجاته الداخلية إليه، وتحقيق نوع من التواصل، أو الحب العميق بينه وبين موضوعه. ولذلك كانت هذه البداية تأكيداً لدور الحب فى خلق حالة من النشوة الإبداعية والفنية. نشوة يستعيد فيها ذكريات الماضى وتجربة الحرب. لكن المسرحية تشير لنا منذ البداية إلى هذا التناقض الكامن فى قلب علاقة الحب التى تربط **ستانلى** بزوجته **هيلدا كارلابل**. إذ يسألها بحيرة أثناء نقاشه الطويل معها حول الفن: كيف أكره أفكارك وأحبك؟ وهو أحد أسئلة المسرحية المحورية لأنه يعبر من البداية عن التجلى الواقعى أو المحسوس للجدل بين العقل والقلب الفنى أو المجرد. لأن **ستانلى** يكتشف أنه برغم حبه لزوجته وتواصله الحسى والروحى معها، لا يستطيع أن يتناقش معها فى الفن. لذلك لم يجد، إزاء حاجته للحديث حول الفن، إلا الهرب إلى فردوس هذا الحديث الذى توفره النحاته الموهوبة **دوروثى هيبورث** ورفيقتها **باتريشيا**. وتبدأ **باتريشيا**، وهى أكثر المراتين جمالا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأشدهما ضحالة فى الوقت نفسه، فى إغراء **ستانلى** بشقشقاتها اللفظية، وإغوائه أو بالأحرى «تحنيسه» بمباهجها الجسدية معاً.

فقد اكتشفت **باتريشيا** أن باستطاعتها الإيقاع **بستانلى** للزواج منها، علّ سمعته الفنية أن تضمن لها النجاح فى مجال الرسم، بالرغم من أنها لا تحب معاشرة الرجال جنسياً، وتفضل حياتها مع صديقتها الحميمة المثالة **دوروثى**. وقد أقامت المسرحية جدلاً مستمراً بين خيط **ستانلى** الذى يجرى دائماً وراء شهوة حسية للحياة لا ترتوى، وشهوة روحية للفن لا يقبل أن يشرك فيها معه أحداً، وبين تفاصيل حياته الواقعية التى أخذته من إحباط إلى آخر. فقد استطاعت حياته مع زوجته الأولى **هيلدا** أن تحقق له الشهوتين معاً برغم إخفاقها فى إشباع حاجته للنقاش حول الفن. ولكنها ما أن أنجبت حتى شغلتها أمومتها ورعايتها المستمرة لطفلتها الوليدة عن الاهتمام به. وأتاح ذلك الفرصة للمرأة الأخرى **باتريشيا** لإغواء **ستانلى** بتطليق امراته والزواج بها حتى توفر له ما يحتاجه من إلهام فنى وإشباع حسى، وتحقق له بقدراتها العقلية ومباهجها الجسدية الزواج المفتقد بين الفنى والحسى معاً. وقد اختارت الكاتبة أن تسرد لنا فى مسرحيتها قصة تدمير ستانلى لزواجه من **هيلدا** من أجل ألق الجرى وراء **باتريشيا** أو بالأحرى الوقوع فى أحابيلها. و«**باتريشيا**» تلك التى نجحت فى أن تصبح الزوجة الثانية **لستانلى** هى امرأة إرستوقراطية غير موهوبة فى الرسم، ولكنها تجرى دوماً وراء آلهة الفن التى تتهرب منها باستمرار.

ويتكشف هذا الزواج الفاشل عن وهم كبير. لأن **باتريشيا** لم تسمح له أبداً بأن يشاركها فراشها، فقد ظلت مخلصة لعلاقتها السحاقية مع صديقتها **دوروثى**. وظل هذا المرغوب الممتنع دافعاً **لستانلى** لفترة واصل فيها مراودتها عن نفسها دون جدوى، ولكنه سرعان ما تحول المرغوب الممتنع ذاته إلى مصدر لتعاسته. فقد تبددت غوايتها الفنية بتبدد غوايتها الحسية، مما دفع **ستانلى** إلى العودة من جديد إلى زوجته الأولى التى لا تملك الرجوع إليه، فقد طلقها ولا سبيل لإعادتها إليه إلا بطلاق **باتريشيا** والزواج بها مرة أخرى. لكن أنى **لباتريشيا** أن توافق على طلاق هى الوحيدة المستفيدة منه مادياً ومعنوياً. إذ يتيح لها الاستيلاء على بيته وتأجيره لتنفق من ريعه على حياتها الخاصة مع صديقتها **دوروثى**، وعلى محاولاتها الفاشلة لأن تقيم معرضا لرسومها الخالية من الروح والموهبة. كما أتاح لها استخدامها لا سمه، وقد أصبحت زوجته الشرعية، أن تخلق لنفسها مكانا فى عالم الفن الذى تستطع ولوجه بلوحاتها أبداً.ويجد **ستانلى** نفسه مشرداً من بيته فى فترة من أكثر فترات حياته تأزما، لأنها كانت فترة التحول بالنسبة للوحات إلى الرسم الشبقى الذى أعرضت عنه صالات البيع، بينما أنفق **ستانلى** ما بقى له من وقت وطاقة فى العمل فى الكنيسة. ويحاول **ستانلى** أن يحقق توازنه بالعودة إلى زوجته الأولى، ولكن **باتريشيا** لاتوافق على الطلاق. ويقضى **ستانلى** السنوات الأخيرة من حياته تعيسا ولاعزاء له إلا الرسم.

وربما لو كانت هذه الحبكة المسرحية فى يد كاتب رجل لبدت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيها باتريشيا تجسيدا للشر المطلق، خاصة وأن باتريشيا، ناشز وسحاقية معا. جردت زوجها من بيته وزوجته التى تحبه، وكل همها أن تحصل على إيجار البيت، وترحل بعيدا عنه، للحياة فى فرنسا مع صديقتها دوروثى . لكننا فى مسرح المرأة الذى يتعامل مع شخصياته النسائية جميعا بفهم وحب غامرين. وهو فهم لايفلت من ساحته شخصية البطل/ الرجل، خاصة وهو فنان موهوب تسعى المسرحية إلى إثارة اهتمام الجمهور الواسع بأعماله وحياته معا. لذلك تتحول المسرحية إلى دراسة درامية شيقة فى دوافع شخصياته الرئيسية الثلاث، وفى مسئولية الزوجة الأولى عن انهيار زواجها السعيد، وتركها لرجلها لينسرب من بين يديها إلى دماره ودمارها معا. وعدم استعدادها للحرب من أجل الدفاع عن حقها فيه، وحق أبنائها فيه. لا الحرب العدوانية وإنما الحرب التى تعطى وتأسر، وتلبى حاجة الزوج حتى يلبى هو بالتالى حاجتها، ويحرص عليها. فإذا كانت الزوجة الأولى نموذجا للمرأة التقليدية التى تعانى من فقدان الثقة فى ذاتها، ولاتعى آليات الاعتماد المتبادل بين الزوجين، والتى لاسبيل فيها إلى أى حياة سوية، ناهيك عن الحياة الرخية السعيدة بدونه. فإن المرأة الثانية هى النقيض الكامل لها من حيث ثقتها المفرطة فى ذاتها، ووعيها الحاد بهدفها، ومهارتها فى تحقيقهما ولو على حساب حياة الآخرين.

ومن هنا تصبح كل من المرأتين مرآة تنعكس على صفحتها سلبيات المرأة الأخرى ومزاياها معا. فتصبح الأولى دراسة فى هزيمة الرقة أمام الفظاظة والبلادة وانعدام الموهبة فى عالم يتطلب قدرا من الشراسة للحفاظ على الحد الأدنى من الاتساق والسعادة فيه. بينما تصبح الثانية دراسة فى السياق الاجتماعى الذى أتاح لـ «باتريشيا»، تلك الروح الأرستوقراطية النزقة، أن تتحول إلى طاقة تدميرية لاتجد من يتصدى لها، أو يوقف اندفاعها لتدمير ذاتها والآخرين معا. ولاتلجأ المسرحية إلى الإدانات الأخلاقية السهلة، لأنها تكشف لنا أنه ما لم تتصرف باتريشيا بهذه الفظاظة، بل والنذالة البادية، لما أمكن لها ممارسة تحققها الجنسى، وهو الحد الأدنى الذى بقى لها من التحقق بعد إخفاقها فى التحقق الفنى، فى مجتمع ڤيكتورى محافظ لايتسامح مع الشواذ. بل ولما استطاعت أن تساعد رفيقتها النحاتة الموهوبة دوروثى على مواصلة عملها، فى مجتمع أبوى لايعترف بالمرأة الفنانة بنفس قدر اعترافه بالرجل الفنان. ولذلك كان عليها أن تستأدى الرجل ثمن التحيز الذى يمارسه بَنُو جنسه ضد النساء عامة، وضد الشاذات منهن بشكل أخص. أما «هيلدا» التى خسرت المعركة، فإنها قد خسرتها فى رأى المعالجة النسوية فى المسرحية لأنها انطلقت من التسليم بأن المرأة لاتستطيع الاستغناء عن الرجل، بينما باستطاعة الرجل الاستغناء عنها. وهو فرض خاطئ كان عليها أن تدفع ثمنه من سعادتها الشخصية والزوجية معا. لأن المسرحية تكشف لنا عن أن اعتماد ستانلى عليها فنيا وإنسانيا حتى آخر لحظة من حياته لايقل بأى حال عن اعتمادها عليه.

وهكذا استطاعت المسرحية أن تحقق مجموعة من الأهداف فى وقت

ARCHIVE

واحد. فقد وضعت رساما إنجليزيا مهما على خريطة الاهتمام الثقافى من جديد. بينما واصلت مسيرة الكاتبة فى استقصاء أبعاد القضايا النسوية فى المجتمع الإنجليزى. وطرحت مع هذا كله جدل العلاقة المعقدة بين الفن والمرأة، وبين الجنس والدين فى آن. كما كشفت المسرحية فى النهاية عن هشاشة الإنسان فى وجه مواضعات بالغة القسوة، ونزعات لايستطيع السيطرة عليها فى بعض الأحيان، ومن أهمها نزعة الفنان الفردية إلى المطلق، وهى إحدى تجليات نزعته المدمرة لأن يكون هو محور العالم فى وقت واحد. واستطاعت من خلال هذه العناصر والموضوعات المتراكبة أن تخلق معادلا دراميا موفقا لرؤية **ستانلى سبنسر** للإنسان ككائن محاصر فى جلده، والتى تتجلى فى الكثير من لوحاته، بأن حولت كل شخصياتها ، الرئيسية والثانوية منها على السواء، إلى شخصيات محاصرة داخل أقدارها الاجتماعية والنفسية، تسعى للتملص منها، ولكنها كلما حاولت الفكاك ازدادت تورطا فى الفخ وساهمت فى إحكام إغلاقه من حولها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

الشعر فى عصر الشكوك الكبرى*

لا تختلف جائزة نوبل عن غيرها من الجوائز الدولية أو المحلية الأخرى،التى تمنحها هيئات متخصصة للكتاب والفنانين مادامت هذه الهيئات المانحة يحكمها بشر غير معصومين.

ومجرد الاعتراف بهذه الحقيقة البديهية يغنى المرء عن التساؤل فى مناسبات عديدة عن الحكمة من إذا كانت هناك حكمة على الإطلاق - فى منح جائزة - أية جائزة - لهذا أو ذاك، وفى حالات نادرة - لهذه وتلك، من الشعراء والروائيين والفنانين.

وفى حالات كثيرة، منحت جائزة نوبل لكتاب وشعراء تبوأوا مكانتهم العالمية قبل فوزهم بالجائزة التى تجىء فى هذه الحالة كتتويج لعطاء مشهود به. ويحضرنى الآن اسم الشاعر الأمريكى الأصل تى. إس. إليوت أو أوكتافيو باث أو بابلو نيرودا، إلى آخر قائمة طويلة من المبدعين الذين أثروا على حركة الأدب العالمى، على الأقل فى حالة إليوت، قبل حصولهم على الجائزة بسنوات طويلة. وفى حالات أخرى، يفاجأ المثقفون فى العالم بمنح الجائزة لشعراء أو كتاب لا تتخطى شهرتهم نطاقهم المحلى، خاصة إذا كانوا يكتبون بلغة غير عالمية، لتكن العبرية أو البولندية أو حتى البيدية فى حالة إسحاق باشينيس سينجر الذى كان يكتب لمجلة يقرؤها ٦٠٠٠ قارئ، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل عن حكمة اختيار أى ممن ينتمون إلى هذه الفئة، خاصة إذا تبين بعد قراءة نماذج من أعمالهم المترجمة إلى لغة عالمية، أن قدرهم من الموهبة لا يسوغ اختيارهم. والأمثلة على ذلك كثيرة، ولكن هذا المقال ليس مجال سردها وتمحيصها.

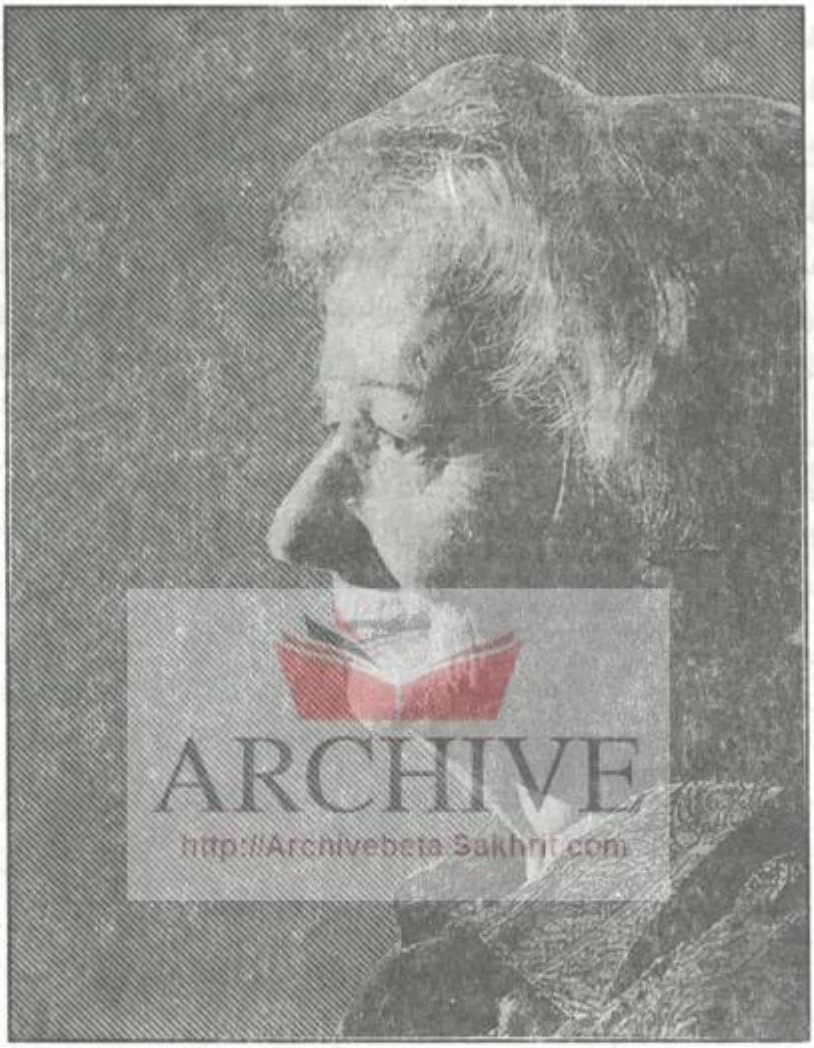
وفى حالات نادرة، قد يكتشف المرء أن الحاصل على الجائزة، حتى لو كان مغموراً على الصعيد العالمى، يملك من الموهبة ما يستحق التكريم، وإن كان

* نشرت مجلة (إبداع) منذ شهرين تعريفاً بالشاعرة البولندية شيمبورسكا مع ترجمة عربية لبعض قصائد بقلم دوروتا متولى، وذلك عقب فوزها بجائزة نوبل لعام ١٩٩٦ مباشرة: انظر: عدد أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٦ ص ١٩ - ٢٤.

هناك، بطبيعة الحال من هم أجدر منه بهذا التكريم، من حيث حجم الإنجاز وقيمته وأثره الملموس فى تعميق وإثراء التراث الإنسانى ولا شك أن قائمة هذه الفئة من الكتاب والشعراء، حتى لو اقتصرنا على كتاب الإنجليزية وحدها، طويلة على مدى نصف القرن الثانى.

ولا يملك المرء إلا أن يتساءل كيف تعطى جائزة نوبل للشاعر الأيرلندى **شيموس هينى**، بينما لا يزال شاعر مثل **چون اشبرى** على قيد الحياة أو حتى **الين جينسبرج** الأمريكيين.

وبالضرورة ينسحب نفس التساؤل على **ڤيسواڤا شيمبورسكا** الشاعرة البولندية التى حصلت على نوبل ٩٦. ولكن اختيارها يندرج ضمن الحالات النادرة، النادرة للغاية، التى يمكن أن ينسب فيها الفضل للجنة نوبل فى إلقاء


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ڤيسواڤا شيمبورسكا

الضوء على شاعرة ذات صوت مفرد وبسيط، ولكنه مؤثر وعميق بلا افتعال تستحق التكريم وربما كانت بساطتها وعدم افتعالها التعمق أو ادعائها التصدى لإنجاز مشروع شعرى يمكن أن يعيد كتابة تاريخ الإنسان كما يحاول فطاحل شعراء هذا الزمن - العرب - الذين لا يعرفون من الحداثة غير تقليد مسطح يفتقر حتى إلى مجرد التجربة الذاتية التى يمكن أن تعطيه بعداً خاصاً يخفف من غلواء تسطيحه وادعائه ربما كانت مبرراً كافياً لمنحها الجائزة فى زمن ندرت فيه هذه التركيبة الفريدة من البساطة والصدق والتعمق بلا افتعال أو ادعاء فهى تؤكد مراوغات الحياة اليومية الخاصة وطبيعتها غير المتوقعة والعلاقات الشخصية خلال فترة تمتد خمسة عقود. أما شعرها المبكر الذى تبرأت منه منذ زمن طويل، فكان ينتهج الواقعية الاشتراكية للعهد الستالينى.

وتوصف **شيمبورسكا** عن جدارة، كما ذكرت الأكاديمية السويدية **بموتسارت الشعر**، وليكن الشعر البولندى فى هذه الحالة حتى لا نسلم كلية بادعاءات الأكاديمية التى كثيراً ما

تحمل أعمال الفائزين ما قد تنوء به هذه الأعمال من صفات مبالغ فيها.

وربما تتجلى بساطة الشاعرة فى أول رد فعل لها على اثر إبلاغها بفوزها بالجائزة، إذ قالت «انا لا اعتبر نفسى شيئاً كبيراً واخشى ان يفسر هذا القول بانى احاول ان اخلب الجمهور» ولكنها اضافت «إن الشاعر كشخص مغرور بطريقة ما: وعليه أن يؤمن بنفسه ويأمل فى أن يكون لديه شيء يقوله».

وبينما نعترف بان الحياة تعبر أو تتخللها السياسات، تصر على تاكيد ان قصائدها غير سياسية تماماً. وانها لا تعنى إلا بالناس والحياة.

وقد نشرت أول قصيدة كتبتها شيمبورسكا فى صحيفة صادرة فى كراكوف سنة ١٩٤٥. وكان شعر هذه الحقبة يعالج موضوعات الإمبريالية الغربية ومعاناة البروليتاريا فى ظل النظام الراسمالى ولكن مجموعتها «اسئلة طرحت على نفسى»، ١٩٥٤، كشفت عن إرهاصات بأسلوبها المختزل الذى ميز أعمالها اللاحقة وفى سنة ١٩٥٧، بلغ بها الشعور بانقشاع الوهم حد وصف ستالين، الذى توفى فى ١٩٥٣، برجل الجليد فى مجموعتها «الاستنجاد ببيتى».

وقد ذكر الناقد **إدوارد هيرشى** فى مراجعة لمجموعة قصائد مترجمة من اعمالها ان **شيمبورسكا** استنتجت أن الإيمان بالشيوعية كان مثل الإيمان برجل الجليد Snow Man الذى لا يوفر الدفء الإنسانى أو المتعة الفنية.

ويقول الشاعر الأمريكى البولندى الأصل **شيلاف ميلوش** الحائز ايضاً على جائزة نوبل ان **شيمبورسكا** مرت بعملية تطور طويلة. ويعترف انه لم يحب شعرها المبكر «لقد مرت بمرحلة ستالينية، لكن شعرها كان يتطور إلى الأحسن من مجموعة إلى اخرى. وشعرها فى المراحل اللاحقة غير مألوف بالنسبة للقرن العشرين. فهو مثل شخصيتها كإنسانة، مرفق مثل همسة.

ويقول **يان بيشزكوڤيتش**، احد حفنة من أصدقائها المقربين ورئيس فرع كراكوف لاتحاد الكتاب البولنديين، «ينطوى شعرها على شيء ما من الشجن والدوستالجيا وخوف عام من الحضارة وأزمة القيم. ولكن **شيمبورسكا**، على عكس الشعراء الآخرين، تعتقد أن فى وسع المرء مع ذلك، أن يعيش بنبل وهى تتحدث فى شعرها عن أشياء الحياة اليومية العادية التى تعتقد الشاعرة أن لها حيواتها الخاصة. إن شعرها يخلو من السنتمنتالية الرخيصة».

ويضيف **بيشزكا وڤيتش** لمن تعذبه مثل تلك التفاصيل، إن **شيمبورسكا** تزوجت مرتين. وكان زوجها الأول شاعراً، **آدم ولو ديك**، الذى طلقته وزوجها الثانى، كورنل **فيليبوڤيتش**، كان كاتباً وقد توفى فى بداية التسعينيات، وقد الهمها فقدانه مجموعة القصائد التى صدرت فى ١٩٩٣ باسم «البداية والنهاية» والتى تشمل قصيدة «قطة فى شقة خالية» التى يعتبرها النقاد من أجمل قصائد الرثاء وارقها. ونقول فى مطلعها:

أن نموت

لا يمكننا أن نفعل ذلك بقطة

ما الذى تستطيع أن تفعله قطة فى شقة خالية.

وفى مقابلة مع **بيتا شميل**، رئيسة تحرير المجلة الأدبية البولندية الرائدة Ex Libris، سنة ١٩٩٤، استنكرت **شيمبورسكا** فكرة وجود شيء مثل «الشعر النسائى»، وتقول أعتقد أن تقسيم الأدب أو الشعر إلى شعر المرأة وشعر الرجل بدأ يكون له وقع سخيف وربما كان هناك عهد كان عالم المرأة فيه منفصلاً عن قضايا ومشاكل معينة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن لا يوجد فى الوقت الحاضر أشياء لا تعنى المرأة والرجل فى نفس الوقت ونحن لم نعد نعيش فى «الحرملك».

ومع ذلك، لم تتورع صحيفة La Repubblica الإيطالية عن أن تصف الشاعرة، فى غمرة الدهشة بفوز امرأة ، لا يعرف العالم الأدبى على الأقل عنها شيئاً، بهذه الجائزة الكبرى، بجريتا جاربو الشعر العالمى. ستاناسلاف بارانشاك، أستاذ اللغة البولندية بجامعة هارڤارد، والذى ترجم بالاشتراك مع كلبار كاڤاناه مختارات من قصائد شيمبورسكا هذه المقارنة فكهة إنها حقيقية وغير حقيقية فى نفس الوقت. وأولئك الذين يعرفون شيمبورسكا شخصياً سوف يكونون أول من يعترف بأنها بالفعل تملك شيئاً من سحر ورقة الممثلة السويدية الشهيرة. ومع ذلك فإن ميلها إلى الاقتصاد فى الكلام وكراهيتها للأضواء لم يحولاها إلى إنسانة منعزلة عن الناس. فالذكاء والحكمة والدفء هى عناصر تتساوى فى الأهمية فى مزيج القيم الذى يجعلها غير عادية ويجعل كل قصيدة من قصائدها مستعصية على النسيان إلى هذا الحد ونحن نحب شعرها لأننا نشعر شعوراً غريزياً أن كاتبته تحبنا حباً حقيقياً، برغم أن حبها لنا لا يخلو بأى حال من الأحوال من الانتقاد.

ويقول إنه أشار إلى تكتمها وإن قرار لجنة ستوكهلم لسنة ١٩٩٦ إنما يمثل، من بين أشياء أخرى، انتصاراً للقيمة على الكم إن شيمبورسكا هى أقل شعراء عصرنا الكبار إنتاجاً، وربما لا يوجد قبلها شاعر يحمل جائزة نوبل يقل إنتاجه الشعرى عن إنتاجها وخلال العقود الثلاثة الأخيرة، نشرت قصائدها مرات قليلة فى الصحافة الأدبية البولندية، وكانت تصدر مجموعاتها الشعرية المقتصدة على فترات تتراوح من ٧ إلى ١٠ سنوات، على غرار فيليب لاركين وإليزابيث بيشوب ولكن هذا لا علاقة له بحالات الجفاف التى يتعرض لها الكتاب من وقت إلى آخر، لأنها مقلة فى كتابتها عن عمد أما السبب فى ذلك فهو ، كما يقول بارانشاك، إنها تفرض على نفسها معايير صارمة. وهى ببساطة، لا تكتب قصائد مقطوعة الصلة إن كل قصيدة بالنسبة لها هامة.

وفى إحدى مقابلاتها القليلة للغاية، استعرضت شيمبورسكا مسارها الشعرى فقالت إنها حاولت فى أعمالها المبكرة أن تحب الجنس البشرى بدلاً من الكائنات البشرية. ويضيف بارانشاك إن جماليات الواقعية الاشتراكية استوجبت حب الجنس البشرى كحد أدنى بينما قامت فى نفس الوقت على نحو يدعو إلى السخرية، بتضييق تعددية أبعاد الحياة البشرية إلى بعد اجتماعى واحد فقط، وتركيز شيمبورسكا على الفرد هو الذى سمح لها أن تستشرف الواقع الإنسانى فى كل تعقيده المثير للانزعاج.

وبرغم عمق قصائدها العنيد أو المتشبث إذا صح التعبير، فإن شعرها، ربما بفضل خاصية سرية، استطاع أن ينفذ بسهولة إلى قلوب وعقول قرائها البولنديين حيث بلغت شعبيتها فى بولندا مستويات مذهلة، وبعض قصائدها مثل قصيدة «قطة فى شقة خالية» (التى تصور فيها غياب شخص ميت من منظور الحيوان الأليف الذى خلفه) قد اكتسبت بالفعل وضع آثار العبادات بين القراء البولنديين. ومعروف أن جاذبية الشاعر الشعبية هى سلعة تشترى مقابل بعض التنازلات، مقابل نبذ الشاعر لجزء على الأقل مما يشكل التعقيد الطبيعى لنفسه أو نفسها. ولكن شيمبورسكا، كما يعتقد نفس الناقد الأمريكى البولندى الأصل،على نقيض ذلك، قد منحت فيما يبدو قدرة خارقة على أن تكون معقدة ومع ذلك قابلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للفهم والإدراك، طموحة ومع ذلك يمكن الوصول إليها، فردية ومع ذلك مندمجة.

ويفسر الناقد هذه الخاصية بأن شيمبورسكا قد بلغت من الحكمة حد إدراك أن ما يجذب الناس إلى الشعر فى الوقت الحاضر ليس قدرته على إصدار بيانات ولكن فنه فى طرح الأسئلة ونموذج الاستجواب أو استجواب الذات ينبئ عن وجوده فى تردد مذهل وإصرار فى ثنايا جميع قصائدها. وفى الجزء الختامى من قصيدتها «أفول القرن» تستخدم صفة قوية ولكنها مفاجئة لتشير إلى القيمة الخاصة التى تميز جميع الأسئلة التى تطرحها:

كيف ينبغى أن نعيش؟ سألنى أحدهم فى رسالة .

كنت أقصد أن أساله .

نفس السؤال.

أكثر الأسئلة إلحاحاً.

هى الأسئلة الساذجة.

وربما كون تلك الأسئلة الملحة التى تطرحها شيمبورسكا باستمرار تبدو على الأقل للوهلة الأولى، ساذجة سذاجة أسئلة رجل الشارع، هو الذى يعطى شعرها قدرة الانفتاح على الآخر، أو قابلية الوصول إليه.

ولكن ذكاء شعرها يكمن فى توسيع الاستجواب ليتجاوز حدود رجل الشارع. ومعظم قصائدها تبدأ، على نحو استفزازى، بسؤال أو ملاحظة أو بيان يبدو متبذلاً تماماً، لكى تفاجئنا بمواصلته غير المتوقعة والمنطقية مع ذلك وهل يمكن أن يكون هناك شىء أكثر ابتذالاً من القول بأن لاشىء يحدث مرتين؟ ومع ذلك تقوم السطور الثلاثة التالية/ بمتابعة هذه الفكرة حتى النهاية، نظرة مذهلة للوجود الإنسانى .

لاشىء يمكن أن يحدث مرتين أبداً.

ومن ثم، فالحقيقة المؤسفة هى

أننا نصل إلى هنا مرتجلين

ونغادر بدون أن تسنح فرصة للتدريب.

ويقول نفس الناقد إن الموقف الغنائى النموذجى الذى تؤسس عليه قصيدة شيمبورسكا هو المواجهة بين الرأى المعبر عنه بصورة مباشرة أو ضمنية بشأن قضية، والأسئلة التى تثير الشك حول صحته. وهذا الرأى لا يعكس فقط اعتقاداً ما مشتركاً على نطاق واسع أو عقلية ما سائدة، ولكنه أيضاً، بوصفه قاعدة، له مسحة دوجماتية معينة، والفلسفة التى يستند إليها تكهنية فى العادة، ومناهضة للتجريب وعرضة للتعميمات المتعجلة، وجماعية وعقائدية ومتعصبة.

وأخيرا يستنتج ستانيسلاف برانشاك أن فكرة شيمبورسكا عن وظيفة الشاعر هى أن الشاعر ينبغى أن يكون مفسداً لمتع الآخرين وينبغى أن يكشف الشاعر أية خدعة ويعرى أية حيلة قذرة فى اللعبة التى تلعبها القوى الأرضية وغير الأرضية حيث إستراتيجية المقامرة الرئيسية هى التعميم الدوجماتى والرهان هو أرواحنا وروح كل منا.

وبينما يعتبر شيلاف ميلوش أن فوز شيمبورسكا بجائزة نوبل انتصاراً شخصياً، ويؤكد فى نفس الوقت مكانة «مدرسة الشعر البولندية»، يشير مع ذلك إلى أن لغة هذا الشعر هى لغة البلد الذى ارتكبت فيه جرائم إبادة الجنس البشرى على نطاق واسع.

فالروابط بين الكلمة والتجارب التاريخية يمكن أن تكون لها أنواع مختلفة وليست هناك علاقة بسيطة بين العلة والنتيجة ومع ذلك، فيمكن أن تكون هناك دلالة لحقيقة معينة، ذلك أن شيمبورسكا، مثل تاديوس روشفيتش وزبيجنيو هربرت، تكتب «فى مكان» جيل الشعراء الذين بدأوا الكتابة خلال الحرب ولم يكتب لهم البقاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتساءل شيلاف عن علاقة شعر شيمبورسكا الذى يتميز بخفة اللمس، والابتسام المتشكك، والمزاح، بتاريخ القرن العشرين أو أى قرن آخر. ويقول ردا على تساؤله، إن هذا الشعر كانت له فى بداياته علاقة كبيرة بهذا التاريخ، لكن مرحلته الناضجة تبتعد عن صور اندفاعة الزمن الخطية نحو يوطوبيا أو كارثة رؤيوية، كما مال القرن الذى بدأ مؤخرا فى الانتهاء إلى الاعتقاد. ومن المؤكد أن تفكيرها يتضافر مع تكتم غير عادى كما لو كانت الشاعرة قد وجدت نفسها فوق خشبة مسرح بديكور مسرحية سابقة، مسرحية غيرت الفرد إلى لا شىء، شفرة مجهولة، وفى هذه الظروف ليس من الصواب التحدث عن الذات.

ويقول شيلاف، استناداً إلى هذا التصور إن قصائد شيمبورسكا تستكشف حالات خاصة، لكنها مع ذلك معممة بدرجة كافية، حتى تتمكن من تجنب الاعترافات ويستشهد، كغيره من النقاد الآخرين، بقصيدتها «قطة فى شقة خالية»، فيقول إنه بدلاً من الشكوى من فقدان زوج صديقة، نسمع:

أن تموت.

لا أحد يفعل ذلك لقطة.

كما يؤكد باشيلاف ولع الشاعرة بالتكتم والتعامل مع الذات من على بعد مسافة ساخرة، ولكنه يلاحظ أنها تشارك هذا الميل مع بعض معاصريها من الشعراء البولنديين مما يؤيد الفرضية التى تقول إن الملمح المشترك بينهم هو محاولتهم طرد أرواح الماضى، وهم فى هذه المهمة، يمارسون عملية تقطير غريبة والمواد الخام التى يستخدمونها يصعب فى الغالب رصدها.

ولكن شيمبورسكا، كما يراها شيلاف، هى قبل كل شىء شاعرة وعى، ويعنى هذا أنها تتحدث إلينا، وتعيش فى نفس الوقت كواحدة منا، محتفظة بشئونها الشخصية لنفسها، وتعمل على مسافة معينة، ولكنها تشير أيضا إلى ما يعرفه كل شخص من حياته الخاصة وإذا كنا نتذكر تعرينا للفحص الطبى أو تساؤلاتنا تجاه مصادفات، أو قراءة رسائل أشخاص لم يعد لهم وجود. فإننا كما فى الرسومات التى تصور مشاهد الأحداث اليومية المألوفة، نتعرف على أنفسنا فى هذه القصائد بوصفها كائنات ينتمى كل منها إلى الآخر، بذاتية تختلف من شخص إلى آخر وتوجد، كما كانت بين قوسين، فنحن نرتبط ببعض لأننا معاصرون، ومن ثم معرضون لنفس دائرة المعلومات فالكلمات - إشارات التوجيه - تعنى تقريباً نفس الشىء لنا : نظرية النشوء، وسفن الفضاء، وهيروشيما بل حتى هوميروس وڤيرمير أو مبدأ اللايقين وهو بالذات ريبرتوار كامل من الآراء التى نتلقاها فى البيت وفى المدرسة وفى وسائل الإعلام الجماهيرى.

ويخلص شيلاف إلى القول إن قصائد شيمبورسكا تبنى عن طريق التلاعب، كما لو كانت تتلاعب بكرات ملونة، مكونات معرفتنا المشتركة، وهى تفاجئنا بمتناقضاتها وتبين العالم الإنسانى فى صورة تراجيكو ميدية والوعى الذى يجد تعبيره فيها هو وعى ما بعد - داروين، وما بعد اينشتاين - وما بعد العديد من الآخرين - لأن الحضارة التى نعيش فيها غرقى بعد كل شىء - تحتفظ بآثارهم. ونحن إذ نواجه بشعر راقص بهذا القدر من اللامبالاة، كما لو كان قد كتب بدون عناء، نتردد فى أن نذكر إنجازات العلم البارزة. ولكن لأن هذه الإنجازات كانت موجودة ، أصبح تفكير شيمبورسكا وتفكيرنا، شئنا هذا أو لم نشأ، معقداً ومراوغًا وخير مثل لذلك تساؤلها عن مكان الإنسان المكبل بالنشوء. ثم يقول إنه لو لم تنشد الخلاص عن طريق الفن، لما أصبحت شيمبورسكا شاعرة عصر الشكوك الكبرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطة فى شقة خالية

أن تموت - لاتستطيع أن تفعل ذلك بقطة.
إذ ما الذى يمكن أن تفعله قطة فى شقة خالية؟
تتسلق الحوائط؟
تتمسح فى الأثاث؟
لا شىء يبدو مختلفاً هنا،
لكن لا شىء كما كان عليه.
لا شىء نقل من مكانه،
لكن هناك فضاء أكبر.
وفى الليل لا تضاء
المصابيح.

وقع أقدام على السلم، لكنها أقدام جديدة.
اليد التى تضع الأسماك فى الطبق
تغيرت/ أيضاً.

لاشىء يبدأ
فى الوقت المعتاد.
لاشىء يحدث
كما ينبغى.

شخص ما كان دائماً، دائماً هنا
ثم فجأة اختفى
ولا يزال مختفياً فى عناد.
فتشت كل الدواليب.
تم البحث فى كل رف.
عمليات التنقيب تحت السجادة لم تكشف عن شىء.
بل انتهكت وصية.
تبعثرت الأوراق فى كل مكان.
لتناس إذن وتنتظرى.
انتظرى فقط حتى يظهر،
دعيه فقط أن يظهر وجهه.
هل سيتعلم درساً أبداً.
عما لا يجب أن يفعله بقطة.
امشى فى استحياء نحوه.
كما لو أنك غير راغبه
وبطيئة إلى أبعد حد
على مخالب جريحة بشكل واضح
بدون قفزات أو صرخات على الأقل
فى البداية.

(من مجموعة «النهاية والبداية» ١٩٩٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف الشارونى

اللغة العربية تغازل الشفاه الصينية

بدعوة من جمعية الصداقة الصينية والرابطة الصينية للدراسات العربية وقسم الدراسات الشرقية بجامعة بكين - والأدق أنها الدراسات الغربية بالنسبة لموقع الصين لأن المتحدثين بالعربية والإيرانية والتركية... إلخ يقطنون غرب الصين، لكنها تفرقة فيما يبدو بين هذه اللغات واللغات اللاتينية والأنجلو سكسونية - قمت بزيارة الصين خريف (١٩٩٦) . وقد كانت للرحلة مكاسبها: ثقافيا وسياحيا، رغم متاعب السفر الطويلة مع أنها بالطائرة وليست على ظهر الجمال كما كان يحدث أيام طريق الحرير، أو على بساط الريح الذى كانت تسافر عليه شخصيات ألف ليلة وليلة إلى بلاد الواق واق والصين. ولن أتناول فى هذه السطور إلا تعريفا موجزاً بما فهمته خلال الرحلة عن وضع اللغة العربية على شفاه سكان أكثر بلاد العالم ازدحاما.

فلئن كانت الغالبية الصينية تنتمى إلى عنصر الهان (تسعون فى المائة تقريبا) فإن هناك ستة وخمسين أقلية لها لغاتها وأحيانا عقائدها مثل الأقلية الإسلامية التى تنتمى إليها ثلاث قوميات على الأقل منها فى الشمال القازاكية والويغورية التى ينتمى إليها السلطان الغورى أحد حكام عصر المماليك فى مصر، وإليها يرجع الاسم العالمى يوغورت بمعنى اللبن الزبادى باعتبار أنهم مكتشفوه أو مخترعوه، وأقلية خوى التى أضيفت إلى لغتها مايربو على الألف كلمة من اللغة العربية. وتحترم الحكومة الصينية هذه الأقليات بحيث يتعلمون لغاتهم القومية إلى جانب اللغة الأم. وقد قمت بزيارة مدرسة مهنية للقوميات شاهدت على سبورة بها إحدى اللغات التى تكتب بحروف عربية لكنى لا أفهم كلماتها شأنها فى ذلك شأن الإيرانية والأوردو ولغة الباكستان، قيل لى إنها الويغورية. فى هذه المدرسة يتعلمون المهن المختلفة لخدمة السياحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالفندقة والطهى واللغات. كما ألقيت محاضرة عن «أدب الخيال العلمى فى مصر» فى معهد الإمارات للغة العربية التابع لجامعة اللغات الأجنبية، والذى أسهم فى تأسيسه الشيخ زايد رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك بفضل مجهود أستاذين مصريين كانا يقومان بتدريس اللغة العربية فى دولة الإمارات سابقا، ويقومان بتدريسها حالياً فى بكين هما: الأستاذ عبدالعزيز وزوجته النشطة الأستاذة سوسن التى كان موضوع رسالتها للماجستير يدور حول تاريخ اللغة العربية فى الصين. وقد فهمت من مرافقى الصينى أن الدراسة فى هذا المعهد مجانية، وأنه مخصص لدراسة اللغة العربية للمسلمين. فقط وأنه أحد خريجيه.

كما ألقيت محاضرة عن تجربتى الإبداعية والنقدية فى معهد البحث والدراسة فى الأدب العربى التابع لجامعة بكين. واستهللت المحاضرة بالإشادة بتطور الاهتمام باللغتين العربية والصينية من الجانبين العربى والصينى بحيث أصبح كل طرف يترجم عن لغة الطرف الآخر مباشرة بعد أن كانت الترجمة تتم عن طريق لغة وسيطة كالإنجليزية.

وقد لاحظت أن الذين استمعوا إلى هذه المحاضرة كانوا أقل عدداً وأكبر سنا من جمهور المحاضرة السابقة الذين كان معظمهم من الطلبة، فقد كان جمهور المحاضرة الثانية من الأساتذة الباحثين، من بينهم الأستاذة ذاخره (هذا هو اسمها العربى ولاأعرف اسمها الصينى) التى كانت قد انتهت لتوها من ترجمة قصتى «آخر العنقود». وقد لاحظت أنهم تابعوا كلماتى بفهم واضح، بينما لم يكن الأمر على هذا النحو فى المحاضرة الأولى لأن جمهورها كان من الطلبة الذين لم يُتح لهم السفر إلى بلد عربى على نحو ماأتيح لهؤلاء الباحثين، حيث تتدرب الآذان على سماع لغة الحديث التى تختلف عن لغة الكتابة نطقا وتراكيب وألفاظا. وقد ضربت لهم المثل بكلمات فصحى ذات تركيب عامى لنجيب محفوظ فى روايته زقاق المدق حيث يقول عن حميدة أن المدعو فرج: أكل مخها وطار، وهو تعبير لايمكن أن يفهمه دارس الفصحى فقط. فما باله لو أنه قرأ رواية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل ليواجه فيها تعبيرات مثل: أوراه شغله، المسامحة بمعنى الإجازة الصيفية، تابوت بمعنى طنبور. وقد سألتهم إذا كانوا يعانون فى اللغة الصينية من الهوة بين الفصحى والعامية مثلما نعانى، فأجابوا أن لديهم نفس المشكلة حتى أن أهل الشمال لايفهمون نطق أهل الجنوب مع أنهم يستخدمون لغة واحدة، توحدهم لغة الكتابة التى ماتزال تتكون من أكثر من ثلاثة آلاف حرف حيث أن كل كلمة أساسية فى اللغة تكاد تكون حرفا قائما بذاته.

وبالصين سبع مراكز لتدريس اللغة العربية، خمس منها فى العاصمة بكين هى: كلية اللغة العربية بجامعة الدراسات الأجنبية، وهى جامعة متخصصة فى اللغات الأجنبية والعلاقات العامة، وكان قد أُنشئ بها قسم للغة العربية عام ١٩٥٨ ثم أصبح كلية عام ١٩٨١. ونظام الكلية هو الدراسة أربع سنوات للحصول على شهادة الليسانس، ثم الحصول على دبلوم ومدته سنتان أو ثلاث سنوات. ثم الحصول على الماجستير ونظامه ثلاث سنوات بعد الليسانس، والدكتوراه ثلاث سنوات أخرى بعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الماجستير، ثم شهادة مابعد الدكتوراه ومدتها سنتان للبحوث. كما أن هناك أقسام لغة عربية بكل من: جامعة بكين، وجامعة التجارة الخارجية، وجامعة اللغات والثقافة، والمعهد الثانى للغات الأجنبية ويسمى أيضا معهد السياحة.

وفى شنغهاى كلية للغة العربية بجامعة الدراسات الدولية، وكذلك فى مدينة لويان بشمال غرب الصين معهد للغات الأجنبية - من بينها العربية - بجامعة سى بيه. كذلك هناك نظام تدريس اللغة العربية بالمراسلة. ونظام آخر للدراسة المسائية. ويأتى الكثيرون من دارسى اللغة العربية إلى الدول العربية لأستكمال دراستهم لاسيما فى الجامعات المصرية.

ولاشك أن أنتشار الإسلام قد ساعد على انتشار اللغة العربية فى البلاد التى دخلها، وقد أثرت اللغة العربية فى لغات مايسمونه القوميات الإسلامية تأثيراً كبيراً سواء كان ذلك فى صورة الحروف العربية التى تُكتب بها اللغتان الويغورية والقازاكية، أو فى صورة كلمات وعبارات أضيفت إلى اللغة الصينية مثلما حدث فى لغة قومية خوى. وقد كان الهدف من تدريس اللغة العربية فى الصين هدفا دينيا بحتا حتى نهاية الأربعينيات من هذا القرن. أما الآن فقد أصبح تدريس اللغة العربية لأسباب سياسية وديبلوماسية واقتصادية. ولكنى لاحظت أن مراكز تدريس اللغة العربية تعانى أشد المعاناة من حاجتها إلى المراجع الحديثة، وقد قدمونى فى المحاضرات التى ألقيتها طبقا لبيانات حصلوا عليها منذ عشرين عاما. وشكوا لى أنهم - على سبيل المثال - يشتركون فى صحيفة كالأهرام ويدفعون ثمن الأشتراك، لكن الصحيفة لاتصلهم بانتظام حتى أن مجموع مايصلهم من أعدادها ثلث ماكان يجب أن يصلهم، أى تصلهم شهرًا وتنقطع شهرين، وأن أكثر من مسئول مصرى زار الصين ووعدهم باستهداء الأدباء المصريين لأعمالهم على أن تتكفل العلاقات الثقافية الخارجية مثلا بوزارة الثقافة - أو اتحاد الكتاب إن أمكن - بنفقات البريد، لكن ما إن يعود المسئول إلى القاهرة حتى لايسمعون حساً ولا خبراً. مع اننى على ثقة أن كثيرين من الأدباء على استعداد لإهداء مؤلفاتهم للصين وغير الصين.

ولما كان اللبنانيون أنشط منا فى تدعيم التبادل الثقافى مع الصين فلا عجب أن يكون أشهر كاتب عربى وأكثرهم انتشاراً على نطاق الجمهور الصينى هو جبران خليل جبران. يأتى بعده نجيب محفوظ (بعد حصوله على جائزة نوبل، أى أن الفضل فى ذلك للجائزة وليس لجهودنا). وقد عجبت كيف يصل كاتب رومانسى مثل جبران خليل جبران إلى مثل هذا الانتشار الشعبى فى بلد نظامه الرسمى الشيوعية، بل وفى عالم تطور فيه الواقع بحيث أزاح الرومانسية جانبا ليحل مكانها العنف والجنس واللامعقول. وقد كرّس الأستاذ إى هونغ (اسمه العربى: جلال الصينى) المولود عام ١٩٤٠ والذى عاش فى مصر سنتين مابين عامى ١٩٨٣ و١٩٨٥ لإتقان دراسته فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ويعرف شخصيا عدداً كبيرا من أدباء مصر المعاصرين، ويعمل الآن باحثا متخصصا فى الأدب العربى بمعهد بحوث الآداب العالمية فى بكين، كرّس حياته ليترجم الأعمال الكاملة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لجبران ورسائله إلى كل من مارى هاسكل ومىّ زياده وميخائيل نعيمه، فضلا عن دراسات وأبحاث متعددة محورها أدب جبران. كذلك من الأعمال العربية المشهورة فى الصين «الف ليلة وليلة»، وقد قابلت الأستاذة درية التى تخصصت فى هذا العمل التراثى العظيم وأمضت خمس عشرة سنة فى ترجمته إلى اللغة الصينية.

لهذا أدعو الجهات المختصة - وفى مقدمتها العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة الوكيل النشط الأستاذ محمد غنيم - أن يبحث الطرق الكفيلة بتلبية حاجة دارس اللغة العربية فى الصين وفى غير الصين إن أمكن، من خلال إدارة وميزانية مخصصتين لذلك وبرنامج ومتابعة دائمين، تبادر ولاتنتظر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com